1919.5869

MORITZ VON SCHWINDS PHILOSTRATISCHE GEMÄLDE

IM NAMEN DES
VEREINS FÜR GESCHICHTE DER BILDENDEN KÜNSTE
ZU BRESLAU

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD FOERSTER.

64.451
8 Taf

1903.

KOMMISSIONSVERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
IN LEIPZIG.

DRUCK VON C. T. WISKOTT, BRESLAU-BERLIN.

20.—

EX
BIBLIOTHECA
REGIA ACADEM.
GEORGIAE
AUG.

DER SCHLESISCHEN

GESELLSCHAFT FÜR VATERLÄNDISCHE CULTUR

ZU IHRER

HUNDERTJAHRFEIER

AM 17. DEZEMBER 1903

DARGEBRACHT.

Breslau kann sich rühmen, die erste vollständige Ausgabe und Übersetzung des arabischen Märchenschatzes von „Tausend und Eine Nacht“ in die Welt gesandt zu haben. Herausgeber war der Professor des Arabischen an der neu errichteten Universität Maximilian Habicht. Zur Übersetzung hatte er sich mit seinen Landsleuten, dem Germanisten Friedrich Heinrich von der Hagen, und dem Lustspieldichter Karl Schall verbunden. Verleger war für Original wie Übersetzung der in grossem Stile tätige, Gelehrten und Dichtern befreundete Joseph Max [1]). Die Übersetzung, welche 1825 zu erscheinen anfing, fand grossen Beifall. Jean Paul konnte sich noch an ihr erfreuen, und Goethe schrieb an den auch von ihm geschätzten Verleger: *„Sie haben durch die reichen Bänddhen der Tausendundeinen Nacht mir die angenehmsten Abendunterhaltungen bereitet.“* [2])

Eine neue Auflage wurde sehr bald nötig. Ihr beschloss der Verleger durch Vignetten, welche die Titelblätter der Bändchen zieren sollten, einen besonderen Schmuck zu verleihen. Er wandte sich deshalb an einen jungen Maler, welcher bisher mit Zeichnungen von Neujahrskarten, Bilderbogen, Illustrationen zu Gedichten nur in eine sehr beschränkte Öffentlichkeit getreten war, eingeweihten Kreisen aber sich schon als gottbegnadeten Künstler geoffenbart hatte — Moritz von Schwind in Wien. Zu dem engeren Freundeskreise, welche den „Hochzeitszug des Figaro“ zu sehen bekommen hatten, gehörte Franz von Schober, der Dichter der „Palingenesien“ [3]). Er war es, welcher nach Breslau übergesiedelt, den Künstler an Max empfahl. Dieser nahm den Auftrag ohne weiteres an — mussten ihm doch derartige Arbeiten das zum Leben notwendige bringen — und so gingen die 15 Bändchen der „zweiten vermehrten Auflage, Breslau 1827“ heraus, versehen mit den Vignetten, welche nach Schwinds Zeichnungen von George Watts in Holz geschnitten worden waren. Wiederum liess sich der Altmeister von Weimar, und diesmal öffentlich, vernehmen, indem er der neuen Auflage in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Alterthum“ [4]) eine besondere Anzeige widmete: *„Der Kunstfreund erblickt hier merkwürdige, durch besondere Aufmerksamkeit des Verlegers zugefügte Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind in Berlin, in Holz geschnitten von dem Engländer Watts. Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen. Wie mannigfaltig-bunt die Tausend und Eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, dass wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.“*

Das Lob war nicht übertrieben — denn auch durch die sehr bescheidene Wiedergabe des Holzschnittes hindurch blickt die poetische Erfindung, die märchenhafte Stimmung, der humorvolle Ton, die sichere Zeichnung, die, nur hie und da noch etwas gebundene, Grazie der Linienführung —, aber für den Vierundzwanzigjährigen war es die erste öffentliche Anerkennung. Und aus welchem Munde! Nur natürlich, dass er zeitlebens für sie dankbar blieb.

Noch in andrer Beziehung fühlte sich der Künstler zu Goethen hingezogen. In München, wohin er noch in demselben Jahre gezogen war, suchte und fand er in den Balladen des Dichters auch den künstlerischen Gehalt, und die Wahl ihrer Stoffe erwies sich ihm als glückbringend. 1830 vollendete er „Ritter Kurts Brautfahrt". Dieses Bild, welches der Grossherzog von Baden erwarb, schlug die Brücke nach Karlsruhe, wo der Künstler zum ersten Male zu monumentalen Aufträgen grossen Stils gelangte.

Hier hatte sich mit der im Jahre 1827 erfolgten Berufung von Heinrich Hübsch eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete des Bauwesens entfaltet.[5])

1836 wurde unter seiner Leitung der Neubau der Akademie, jetzigen Kunsthalle, begonnen. Für die Ausschmückung des Innern mit Wandgemälden wurde Schwind von ihm ausersehen und berufen. Wie natürlich, wurde besonders der Hauptraum, das Treppenhaus, für die Verherrlichung der bildenden Künste in Aussicht genommen. Der Architektur wurde das Mittelbild, die Einweihung des Freiburger Münsters darstellend, gewidmet, der Malerei und Plastik die zwei Seitenbilder: Hans Baldung Grien das Bild des Markgrafen Christoph malend und Sabine, die Tochter Erwins von Steinbach, die Statue der Synagoge am Strassburger Münster meisselnd. Aber auch die vier im Erdgeschosse gelegenen Säle sollten bildlichen Schmuckes nicht entbehren. Ja, sie sollten zuerst an die Reihe kommen. Da sie für die Aufnahme von Nachbildungen plastischer Werke bestimmt, mithin vorzugsweise der Antike gewidmet waren, ergab sich die Wahl der Stoffe aus der letzteren von selbst. Anfangs war, wie sich sowohl aus dem ersten von Hübsch an das vorgesetzte Finanzministerium erstatteten Bericht vom 4. Januar 1842[6]) als auch aus einer erhaltenen Farbenskizze Schwinds[7]) ergibt, auch an die Bemalung der Wände selbst gedacht, doch wurde dies — wohl als zu kostspielig — aufgegeben und der bildliche Schmuck auf Deckengemälde und Friese beschränkt. Hübsch selbst schlug in jenem Bericht „Scenen aus den olympischen Spielen und aus der Ilias" vor. Und in dem mit dem Künstler geschlossenen Vertrage vom 5. Februar desselben Jahres heisst es: *„M. v. Schwind wird zunächst mit Darstellung der olympischen Spiele — einem jedenfalls sehr passenden Sujet — beginnen; jedoch hinsichtlich der übrigen Sujets collegialische Berathung mit Galeriedirektor Frommel und Oberbaurath Hübsch pflegen, worüber alsdann die Resultate Höchsten Orts zur Genehmigung vorzulegen sind."*[8]) Die Scenen aus den olympischen Wettkämpfen finden sich als Wandfries in Saal II; Scenen aus der Ilias fehlen. Saal III hat in Bronzeton auf hellgrauem Grunde an der Wand Scenen aus der altrömischen Geschichte, Saal IV die Darstellung der für die Entwicklung der Kunst wichtigsten Städte erhalten.

Was aber wurde für den ersten, also wichtigsten Saal gewählt? Ein auf den ersten Blick überraschendes, völlig eigenartiges und doch durchaus passendes Thema: die Philostratische Gemäldegallerie, d. h.: die von den beiden Philostraten gegebene Schilderung von Gemälden, deren Hauptbestandteil den Schmuck einer Gallerie in Neapel um den Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. gebildet haben sollte. Wohl hatten in der Zeit der höchsten Blüte der Renaissance Künstler wie Tizian und Raffael das eine oder andere jener Gemälde ganz oder teilweis in freier Nachbildung wiederzubeleben versucht, wohl hatte Giulio Romano in Villa Madama das Gleiche für eine grössere Zahl derselben unternommen,[9]) wohl waren sämtliche Gemälde in der 1615 zu Paris erschienenen französischen Übersetzung von Blaise de Vigenère im Stile der Schule von Fontainebleau in Holzschnitten vorgeführt worden[10]) — aber das alles war in Vergessenheit geraten. Goethe war es, der zuerst wieder die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf diese Gemälde lenkte und die Künstler geradezu zu ihrer Rekonstruktion, als einem Mittel zur Wiederbelebung der Kunst, aufrief.[11]) Aber keiner war ihm gefolgt. Jetzt zum ersten Male fand seine Mahnung Gehör. Dass sein Wort es war, welches die Anregung gab, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, denn es handelt sich nicht um die Wiederbelebung der ganzen philostratischen Gemäldegallerie, sondern um die Auswahl, welche von ihm getroffen war.

Dass von Schwind der Gedanke an die Ausführung dieses Planes ausgegangen ist, lässt sich zwar aus den Akten nicht beweisen, hat aber sowohl in Anbetracht des Zeugnisses seines Freundes Ernst Förster[12]) als auch namentlich im Hinblick auf das Verhältnis, in welches er zu Goethe getreten war, grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Stand doch auch der Aufsatz und Aufruf Goethes in derselben Zeitschrift, welche das Urteil über Schwinds Erstlings-Arbeit gebracht hatte.

Jedenfalls hat er dem Meister seinen Dank in einer Weise abgestattet, die dessen Anerkennung noch in viel höherem Masse gefunden haben würde, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre das Werk zu schauen.

Nachdem der Grossherzog Leopold auf den Bericht des Finanzministerium am 31. Januar 1842 den Antrag von Hübsch genehmigt hatte und der Vertrag mit dem Künstler am 5. Februar abgeschlossen war, ging dieser ungesäumt an das Werk, d. h. er entwarf die Zeichnungen der Compositionen. Alsdann wurden diese unter seiner Leitung von zwei jungen Malern, welche er von München gerufen hatte, Lucian Reich aus Höfing und Anton Geck aus Offenburg, ins Grosse gezeichnet und auf die Wand übertragen. Letzteres geschah in einfachster Weise so, dass die Figuren, wie auf den damals massenweise in Italien ausgegrabenen Vasen, rot auf schwarzem Grunde gemalt wurden. Schon im Juni desselben Jahres konnte mit der Übertragung begonnen werden. Und am 10. November 1843 durfte Hübsch an das Ministerium berichten, „dass Schwind mit den drei unteren Sälen fertig sei und für den vierten Compositionen projektirt habe," mithin nun an die Compositionen für das Treppenhaus gehen könne.

Wir mögen bezweifeln, dass das ungünstige Urteil, welches von der massgebenden Stelle über Arbeiten des Künstlers in Karlsruhe gefällt wurde, sich auch auf die „Philostratische Gallerie" bezog, und mögen annehmen, dass das Lob, welches von berufenster Seite, nämlich von der Künstlerschaft, gespendet wurde, nicht zum wenigsten auch diesem Werke galt[13]). Wohl begreiflich aber wäre es, wenn beim Künstler selbst unter dem Drucke der schmerzlichen Erfahrungen, welche er machen musste, auch auf dieses Werk ein tiefer Schatten gefallen wäre. Schrieb er doch kurz vor seinem Scheiden von Karlsruhe am 24. März 1844[14]), dass er an den dortigen Verhältnissen nichts gut finde, als dass sie für ihn selbst in der Erinnerung nicht mehr existierten.

Es giebt kaum ein Werk des Künstlers, dessen Ruf so wenig in die Öffentlichkeit gedrungen ist, als die Wandgemälde dieser vier Säle. Sind solche Deckengemälde und hohe Wandfriese schon an sich schlecht zu sehen, so besonders in Sälen, in welchen Gipsabgüsse in grösserer Zahl aufgestellt sind. Zu einer Reproduktion kam es überhaupt nicht. Aber das Werk wurde auch nur einmal in der grossen Öffentlichkeit besprochen von dem schon genannten Freunde Ernst Förster, zwar mit Benützung von Angaben des Künstlers, aber gewiss nicht nach gehöriger eigner Anschauung. Denn sonst hätte er sich nicht so starke Verstösse gegen den Sachverhalt, insbesondere gegen die Verteilung der Bilder, zu Schulden kommen lassen. Es ist überhaupt unmöglich, aus seinem Bericht sich eine klare Vorstellung von der Anordnung der Gemälde zu machen. Tatsächlich ist er über eine blosse Aufzählung der einzelnen Bilder am Faden der Goetheschen „Rubriken" nicht hinausgekommen und zu einer Erfassung des leitenden Gedankens nicht durchgedrungen[15]). Die Biographen aber[16]) fussen ebenso, wie die Beschreibung der Gemälde im Katalog der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe[17]) ganz auf ihm. Die Geschichtsschreiber der neueren Kunst nennen das Werk überhaupt nicht. Und so ist es nicht übertrieben, sondern durchaus berechtigt, wenn es in dem von Hyacinth Holland für die Deutsche Biographie verfassten Artikel über Moritz von Schwind heisst: *„In den Kuppeln und Lünetten sollte Goethes Projekt von der „Philostratischen Gemälde-Galerie" in einer Reihe von Motiven aus der klassischen Mythologie verwirklicht werden — eine sehr schöne Idee, welche trotz Schwinds genialer Durchdichtung doch eine „Love's labour's lost, völlig unpopulär und bis zum heutigen Tage vergessen blieb."*

Und doch hätte ein besonderer Gesichtspunkt zur Beschäftigung gerade mit diesem Werke führen sollen. Es ist bekannt, dass die Philostratischen Gemälde nur für rhetorische Fiktionen erklärt, ja als nicht malbar bezeichnet worden sind. Mussten nun nicht, wenn sogar dem deutschen Romantiker Moritz von Schwind eine Rekonstruktion gelungen war, dies zu einer Revision jener Ansicht führen? Musste nicht also geprüft werden, ob er eine Lösung jener Aufgabe wirklich beabsichtigt, und, bejahendenfalls, inwieweit er sie durchgeführt habe?

Ich gestehe, dass mich das Interesse, welches ich an der Philostrat-Frage nehme, auf die Beschäftigung mit dem Karlsruher Gemäldezyklus geführt hat, dass ich aber, nachdem

ich mit ihm bekannt geworden, auch so tief in seinen Zauberbann geraten bin, dass ich mit einer Reproduktion desselben nicht nur den Fachgenossen, sondern auch den Verehrern der Schwindschen Muse, ja allen Freunden künstlerischer Grazie einen Schatz zuzuführen glaube.

Und so bin ich von einem Gefühl aufrichtigen Dankes allen denen gegenüber beseelt, welche die Ausführung dieses Vorhabens ermöglicht oder gefördert haben: in erster Linie Sr. Königlichen Hoheit dem Grossherzoge Friedrich von Baden, der die Gnade hatte, die photographische Aufnahme und Veröffentlichung der Bilder huldvollst zu genehmigen; sodann dem Grossherzoglichen Minister des Innern, Sr. Excellenz Herrn Dr. Schenkel, der mir die Benützung der Akten des Finanzministeriums erwirkte; der jüngsten Tochter Schwinds Helene und ihrem Gemahl, meinem lieben ehemaligen Schüler am Maria-Magdalenen-Gymnasium in Breslau, Herrn Professor Paul von Ravenstein, welche mir in zuvorkommendster Weise die Vergleichung des Skizzenbuches des Künstlers mit den ausgeführten Gemälden sowie Veröffentlichungen aus demselben gestatteten; der Direktion und Inspektion der Grossherzoglichen Kunsthalle, welche meine Arbeit soviel als möglich erleichterten; dem Vorstande des Vereins für Geschichte der bildenden Künste in Breslau, welcher meinen Antrag auf Veröffentlichung des Bilderzyklus bereitwilligst zum Beschluss erhob; endlich und zumeist dem Mitgliede dieses Vorstandes und hochherzigen Kunstfreunde, Herrn Fabrikbesitzer Dr. Promnitz, welcher den gesamten Betrag der Kosten der Veröffentlichung dem Vereine zur Verfügung stellte.

Auch Herrn Photograph Ernst Hardock in Karlsruhe und der Kunstanstalt von C. T. Wiskott in Breslau habe ich für die Sorgfalt, mit welcher sie sich der Lösung der ihnen gestellten Aufgabe der photographischen Aufnahme und Lichtdruckreproduktion der Gemälde unterzogen haben, besten Dank zu sagen.

Möge die Veröffentlichung als Spende für die Vorfeier des hundertjährigen Geburtstages des grossen Künstlers willkommen geheissen werden.

Dass Schwind nicht von der Philostratischen Gallerie selbst, sondern von Goethes Bearbeitung derselben ausgegangen ist, kann als sicher gelten. Nicht blos die Auswahl der einzelnen Bilder, sondern auch ihre Verteilung und Gliederung beruht auf dieser. Ja er hat auch Bilder gewählt, welche sich nur bei Goethe, nicht bei den Philostraten finden: so Kephalos und Prokris, den schmausenden Herakles. Und in diesen folgt er nicht den Originalen, d. h. Bildern von Giulio Romano und Heinrich Meyer, sondern Goethes Beschreibung. Aber ebenso sicher ist, dass er durch Goethes Arbeit auch auf die Philostratischen Gemälde selbst, wenn auch nur in einer Übersetzung[18]) geführt worden ist. Denn er hat zwar keines dieser Gemälde aufgenommen, welches sich nicht auch bei Goethe findet, aber mehrere hat er nach Philostrat gemalt, welche in Goethes unvollendet gebliebener Abhandlung nur erwähnt, nicht beschrieben sind. So, um nur einige Beispiele zu nennen, Arrhichion, Meleager und Atalante. Wie aber Goethe, um die von ihm aufgestellten Rubriken besser zu füllen, seiner Auswahl mehrere Gemälde einfügte, welche sich nicht bei Philostrat, sondern unter den herkulanensischen und pompejanischen Wandbildern oder in römischen Mosaiken oder in Gemälden der Renaissance oder endlich der neueren Kunst finden, so sah sich Schwind erst recht genötigt, noch über die von Goethe ausgewählten Gemälde hinausgehen. Kam es bei Goethe nicht darauf an, dass die einzelnen Rubriken von der gleichen Anzahl von Bildern ausgefüllt waren, so war dies infolge eines gewissen Gleichmasses der zu schmückenden Räume für Schwind eine Notwendigkeit. Die Rücksicht auf den Raum war aber nicht nur für seine Ergänzung des Goethischen Zyklus, sondern auch für die eigene Auswahl aus demselben bestimmend. Er konnte weder allzu figurenreiche, noch einfigurige, noch der menschlichen Figuren ganz entbehrende Bilder gebrauchen. So erklärt sich das Fehlen einerseits eines sonst für die Künstler besonders anziehenden[19]) Bildes, des Erotenfestes (I 6), andrerseits von Bildern wie Euadne (II 30), Philoktet (Jun. 17), Palästra (II 33), oder der Stillleben (Spinnengewebe II 29; Xenia I 31; II 26). Mit letzteren wurde eine der 9 von Goethe aufgestellten Rubriken ganz wegfällig. Die übrigen 8 behielt

Schwind bei, aber er gab ihnen eine verschiedenartige Bedeutung. Wenn man die 9 von Goethe aufgestellten Rubriken überblickt:

I. Bilder hoch-heroischen, tragischen Inhalts,
II. Liebesannäherung,
III. Geburt und Erziehung,
IV. Hercules,
V. Kämpfen und Ringen,
VI. Jäger und Jagden,
VII. Poesie, Gesang und Tanz,
VIII. See- und Wasserstücke; Landschaften,
IX. Stillleben,

so sieht man, dass sie, wie er selbst bezeugt, nur um *„die Verworrenheit, in welcher die Bilder von den Philostraten hinter einander aufgeführt werden"* zu beseitigen, also zum Zwecke der Übersichtlichkeit aufgestellt worden sind und dass sich in ihnen 2 Prinzipien, ein entwicklungsgeschichtliches und ein eidographisches, kreuzen. Schwind hat das letztere zu Gunsten des ersteren auszuschalten gesucht, um im Ganzen ein einheitliches Bild menschlichen Lebens von der Entstehung bis zur Starre des Todes zu geben. Dass dem so ist, wird die folgende Betrachtung lehren.

Dem Künstler stand ein rechteckiger Saal mit 6 flachen Kuppelwölbungen zur Verfügung. Von den 4 Wänden kam die eine Kurzwand, weil

Fensterwand,

fast ganz in Wegfall. Wenigstens für breite Friese. Sie bot zwischen den Ecken und Fenstern nur schmale Flächen für die Bemalung dar. Doch liess der Künstler auch sie nicht leer, sondern gab ihnen einen im Einklang mit dem Ganzen stehenden sinnbildlichen Schmuck. Wie der ältere Philostrat die Neapolitaner Gallerie mit dem Bilde der Horai, der 4 Jahreszeiten, abschliesst (II 34), so bekräftigt auch Schwind den Gedanken, welchen er an den drei Hauptwänden durchzuführen unternommen hat, mit den Figuren der 4 Jahreszeiten. Während diese bei Philostrat sämtlich weiblich sind und einen Reigentanz mit Gesang aufführen, sind sie bei Schwind in verschiedenem Geschlecht gehalten und von einander gesondert. Der Frühling (ver) wird an der an die Eingangswand anstossenden Seite durch einen einen Zweig haltenden Knaben verkörpert; der Sommer (aestas) durch ein tanzendes Mädchen; der Herbst (autumnus) durch einen ein Füllhorn haltenden Knaben; der Winter (hiems) durch ein eine Lampe und einen Holzspahn über einer Flamme haltendes Mädchen.

Für die eigentliche Durchführung der „Philostratischen Gallerie" standen also ausser der Decke nur 3 Wände zur Verfügung. Diese boten in Friesen von 10 Fuss Länge und 3 Fuss Höhe Raum für grössere figurenreiche Compositionen. Die Decken erhielten kleinere

Bilder, nämlich je 2 einander gegenüber befindliche Langbilder (von 5 Fuss Breite, $2^1/_2$ Fuss Höhe), desgleichen 2 Hochbilder (von 3 Fuss Höhe und $2^1/_2$ Fuss Breite) und ein rundes Mittelbild von noch kleineren Dimensionen, welches nur die Aufnahme Einer Figur, höchstens mit einer Nebenfigur, ermöglichte, mithin wohl Motive oder Akkorde geben konnte, für Reproduktion philostratischer Gemälde aber ungeeignet war.

Und wo ist der Anfang? Wenn wir Ernst Förster[20]) und dem Kataloge der Kunsthalle folgen, in dem Bilde des Antilochos. Allerdings gehört dieses zur ersten der Goethischen Rubriken. Aber dies ist für den Künstler nicht ausschlaggebend. Befindet sich doch neben jenem das weder der zweiten noch der achten, sondern der fünften Rubrik angehörige Bild des Arrhichion, zum Beweise, dass Schwind sich nicht an die Goethische Reihenfolge gebunden, sondern sie zum Zwecke der Durchführung eines einheitlichen Grundgedankens verändert hat. Auch sind das Antilochos- und das Arrhichion-Bild an der Ausgangswand, weil oberhalb der Thür, welche in den zweiten Saal führt. Den Anfang aber suchen wir naturgemäss an der Eingangswand. Das ist die Wand, durch deren Thür man vom Korridor aus den Saal betritt. Und wirklich finden wir hier in dem Friese rechts oberhalb der Thür dasjenige, was auch dem Gedanken nach in dem einheitlichen Zyklus das erste ist, die Geburt der Göttin der Liebe, also derjenigen, von welcher das an der zugehörigen Decke Gemalte, „Liebesannäherung und Bewerbung" ausgeht. An sie schliesst sich links von der Thür an: 2.) „Geburt und Erziehung" mit dem Hauptbilde: „Geburt der Minerva", also Kindheit und Jünglingsalter; es folgt das Mannesalter, dargestellt durch 3.) Herakles mit dem Hauptbilde des schmausenden Heros. Auf der Höhe des Lebens halten sich auch die zu seiner Verschönerung dienenden Beschäftigungen der Jagd 4.) mit dem vom Künstler erfundenen Hauptbilde der Jagdgöttin Artemis und des Aktäon; des See- und Landlebens 5.) mit dem Hauptbilde des Dionysos und der Verwandlung tyrrhenischer Seeräuber in Delphine; der Poesie, des Gesanges und Tanzes 6.) mit dem ebenfalls von Schwind erfundenen Hauptbilde eines Tanzes von Satyrn und Bacchantinnen. Diese 3 Bilder nehmen die der Eingangswand gegenüber befindliche Längswand mit der zugehörigen Decke ein, doch ist auch hier die Reihenfolge in 5 und 6 gegenüber der Goetheschen verändert. Für die Ausgangswand bleiben nur zwei der fünften und ersten Rubrik Goethes entnommene Friesbilder übrig, den Tod des Tapfern auf dem Felde der Ehre verherrlichend: links oberhalb der Thür 7.) Arrhichion im Augenblicke des höchsten Sieges in Olympia verscheidend und rechts von ihr 8.) der Leichnam des Antilochos von seinem Freunde Achill beweint.

Damit schliesst der Zyklus und zugleich wird ein passender Übergang zu den Darstellungen des anstossenden Saales, der Verherrlichung der olympischen Wettspiele, gewonnen. Dass dies die richtige Anordnung sei, wird auch durch das Skizzenbuch des Künstlers erwiesen, in welchem die beiden letzten Compositionen den Schluss, die Geburten der Minerva und der Venus den Anfang machen.

Holland nannte Schwinds Werk eine geniale ‚Durchdichtung' der Goetheschen Idee. Noch passender wird man von einer Undichtung reden. Würde Goethe ihn um einer solchen willen gescholten haben? Schwerlich. Er würde nicht nur dem hohen Stilgefühl, der unvergleichlichen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung, der reizvollen Linienführung, der anmuts- und humorvollen Auffassung, sondern auch dem staunenswerten Compositionstalent des Künstlers lebhafte Anerkennung erwiesen haben.

Durch sein Ziel war auch das Verhältnis bestimmt, in welches sich der Künstler zu den philostratischen Gemälden selbst setzte. Nicht ihre Rekonstruktion war seine Absicht, sondern eine sinn- und reizvolle Ausschmückung des gegebenen Raumes. Dieser liess überhaupt nur bei wenigen an eine wirkliche Rekonstruktion denken. Und so ist die Zahl der Bilder, welche auf eine solche mehr oder weniger hinauslaufen, klein; in der Mehrzahl sind es Friesbilder: Arrhichion, Antilochos, Dionysos und die Tyrrhener, von denen jedoch das dritte viel freier behandelt ist, als das erste und zweite; auf sie folgen die Langbilder der Decke: Meles und Kritheis, Perseus und Andromeda, Pindar, welche von den Originalen weniger abweichen als Dionysos und Ariadne, der Schlangen würgende Herakles; sodann 4 Hochbilder: Iason und Medea, Herakles und Antaios, Hermes die Kühe des Apollon wegtreibend und seinen Bogen stehlend. Von diesen kommen besonders das erste und zweite dem Originale nahe. Im übrigen nimmt er sich die Freiheit, nach Bedürfnis Figuren sowohl hinzuzusetzen als wegzulassen, also — was besonders häufig — nur Ausschnitte zu geben, oder den Sinn eines Bildes wie Herakles mit den Pygmäen von Grund aus zu ändern und aus ihm den mit seinen Kindern scherzenden Vater Herakles zu machen oder ein Bild, wie das der „Geburt des Hermes" in zwei (1.) Hermes den Rinderdieb, 2.) Hermes den Bogendieb) zu zerlegen.

Immerhin genügen auch jene wenigen Fälle, um die Behauptung, die philostratischen Gemälde seien unmalbar, zu widerlegen. Einzelheiten werden bei der Beschreibung der Bilder zu behandeln sein.

Ihr wenden wir uns nunmehr zu. Vorher noch zwei Bemerkungen. Es war notwendig, die Decken-Compositionen nach den ausgeführten Bildern zu reproduzieren; dagegen habe ich es für richtig gehalten, die Friese in der Regel nach Schwinds eigenhändigen Zeichnungen, wie sie im Skizzenbuche erhalten sind, zu geben. Denn bei aller Anerkennung der Sorgfalt, mit welcher Reich und Geck die Zeichnungen des Meisters auf die Wand übertragen haben, ist doch nicht zu verkennen, dass dabei so manche Feinheit der Zeichnung verloren gegangen ist.

Das gewählte Format dürfte dem Charakter der Schwindschen Darstellungen angemessen sein.

Diese bieten der Besprechung einen unendlichen Stoff dar.

Es war aber für den Zweck dieser Veröffentlichung angezeigt, sich Beschränkung auf das Unerlässliche aufzuerlegen. Die Bilder sollen und werden die Betrachter zu eignen Beobachtungen anregen.

I. Eingangswand. (Tafel I)

1. Rechts über der Thür:

A. Fries: Die Mehrfahrt der Aphrodite. So wird richtiger das Bild genannt als „Geburt der Aphrodite". Allerdings entwarf Schwind zuerst — ein philostratisches Bild fehlt — im Anschluss an das erste Wort Goethes: *(„18* Venus; dem Meer entsteigend")* die „Geburt" der Aphrodite. So zeigt sie auf der Muschel stehend dem Meere entsteigend, begrüsst vom Herrscher und andern Gottheiten des Meeres, die Federzeichnung des Skizzenbuches Blatt 4, hier auf Tafel II 2 abgebildet. Aber wie Goethe fortfährt: *„auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend"*, so findet sich auf demselben Blatte unter der Federzeichnung der Bleistift-Entwurf zu einer veränderten Composition, wie sie in der Federzeichnung von Blatt 5 vorliegt. Diese ist hier abgebildet auf Tafel I, da das Wandbild in Übereinstimmung mit ihr ausgeführt ist. Man wird Schwinds Entschliessung nur gut heissen können. Denn der erste Entwurf passt mehr für eine Giebel- als eine Fries-Composition. Auch deckt sich der in der linken Seite zum Ausdruck gebrachte Gedanke stark mit dem Sinne, in welchem die „Geburt der Athena" gehalten ist. Endlich ist die auf der Muschel stehende Aphrodite doch gar zu sehr eine Wiederholung der mediceischen Statue. Was ist aus ihr in der veränderten Composition geworden! Diese gibt eine wirkliche Fahrt der Meeresgöttin, ähnlich der im Psychemärchen bei Apulejus (IV 31).

Auf dem Muschelwagen sitzend lenkt sie selbst das Zwiegespann der Delphine, auf denen, ihr zugewandt und die Kithara spielend ein Eros, nicht wie ein Knabe, sondern wie ein Jüngling gebildet, steht. Dem Delphinengespann zur Seite rudert, in eine Muschel blasend, ein Seekentaur, auf dessen Rücken eine Nereide kniet, welche sich zur Göttin, Kranz und Perlenschnur reichend, umwendet. Das hinter dieser befindliche Gefolge wurde unverändert aus dem ersten Entwurf herübergenommen, nur der Citherspielende Kentaur weggelassen. Zunächst folgt ein zur Göttin aufblickendes, sich umschlungen haltendes Paar von Nereiden, deren eine einen Korallenzweig darbringt, die andere ein Paar Fische an einen Stab gebunden hält. Daran schliesst sich ein zweiter Seekentaur, mit beiden Armen eine Nereide fassend, die sich von seinem Rücken zu erheben sucht, um der Göttin einen Kranz zu reichen. Ein schwebender Eros fasst nach diesem, um ihn der Göttin aufs Haupt zu setzen.

B. Deckenbilder:

1. (r.) Langbild: Dionysos und Ariadne. Skizze (Bl. 7) und Ausführung stimmen überein. Schwind hat sich nicht so sehr an die von Goethe (S. 93—94) ausführlich wiedergegebene Beschreibung des philostratischen Gemäldes I 15 als an das von jenem im vorausgeschickten „Verzeichnis" unter Nr. 20 gewählte Motiv: *„Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert"* gehalten. Das Meer mit dem absegelnden Schiff des Theseus hat er weggelassen. Er gibt nur die Landscene. Dionysos naht sich nicht erst, wie im philostratischen Gemälde, der Ariadne, sondern ist bereits in

ihren Anblick versunken, fasst sogar ihre linke Hand. Nennt Philostrat nach Anakreon ihn „trunken von Liebe", (Goethe *„liebetrunken"*), so macht Schwind den Eros gleichsam zum Führer. Er weist den Gott auf die Schönheit ihres Gesichtes hin. Das philostratische Gefolge des Gottes, bestehend aus Bacchantinnen, Satyrn, Pan ist hier auf einen Satyr, auf welchen der Gott sich stützt, und eine Bacchantin, welche dem Panther eine Traube hinhält, eingeschränkt. Doch wendet auch diese sich nach der schönen Schläferin um, ebenso wie der Satyr sich der Bewunderung ihrer Reize hingibt. Für die Bacchantin war ein Gegengewicht auf der linken Seite erforderlich. Als solches wählte Schwind unter dem Eindrucke der philostratischen Beschreibung *„Schaue Ariadne oder vielmehr den Schlaf"* (Goethe: *„sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf"*) den Schlafgott. Ihm legte er die schöne Schläferin in den Schoss.

2. (l.) Langbild: Meles und Kritheis. Skizze (Blatt 6) und Ausführung stimmen überein. Schwind hat sich hier ziemlich genau an die von Philostrat II 8 und danach von Goethe S. 107—109 gegebene Beschreibung gehalten.

Der Flussgott Meles liegt, den rechten Arm auf die Urne, welcher Wasser entströmt, stützend und den linken Arm an die Schulter der Kritheis legend. Denn er erwiedert die Liebe der schönen Nymphe, welche Wasser zu schöpfen gekommen ist. Nur von den *„auf etwas Poetisches sinnenden Augen"* des Originals ist hier bei Meles nichts zu sehen; Schwind zog es vor ihn fast ganz von hinten sehen zu lassen und so aus ihm und der Geliebten eine, allerdings wunderschöne, Gruppe zu bilden. Bei Kritheis hat er sich sowohl in der Bildung des Einzelnen als auch im schwermütigen Gesichtsausdruck — Philostrat redet von Thränen, als dem Geschenk ihrer Liebe an den Flussgott — an das Original gehalten. Diesem gehören auch an die schwebenden Musen „dem Homer seine von den Mören beschlossene Entstehung aus dem Liebesbunde jener beiden weissagend". In ähnlicher Bildung und Beurteilung hatte er sie bereits auf dem ersten Entwurf der Geburt der Athena angebracht. Glücklich aber ist die Zutat des Künstlers: der von Eros über das Liebespaar herabgebogene Baumzweig, der Ersatz einer Laube, wie verschieden von dem „Wellen-Gemach", auf welches Philostrat den Meles sinnen lässt, und welches Goethe als Erfüllung süsser Träume der Kritheis prophezeit: *„bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott liebebegünstigend verbergen"!*[21])

1. Hochbild (oben): Perseus und Andromeda. Die Skizze (Blatt 9, mit der Feder gezeichnet und dann blassrot getuscht) stimmt mit der Ausführung, nur dass der Felsen den Hintergrund ganz einnimmt. Das Bild selbst aber schliesst sich zur Hälfte an die philostratische, von Goethe S. 102—104 frei reproduzierte, Beschreibung (I 29) an, zur Hälfte weicht es ab. Wie dort liegt das Ungeheuer erschlagen am Boden, Andromeda ist noch an den Felsen geschmiedet und wird erst von Eros, „welcher, wie gewöhnlich, geflügelt, aber — wie in I 1 A — als Jüngling gebildet ist", von den Fesseln befreit. Perseus aber liegt nicht auf den Ellenbogen gestützt im Grase, den Brustharnisch lüftend und nach

Andromeda blickend, sondern — was viel natürlicher — er naht sich ihr und fasst sie am rechten Unterarm, liebevoll zu ihr aufblickend. Für die dem Perseus Milch und Wein reichenden Aethiopen war kein Platz.

2. Hochbild (unten): Iason und Medea. Skizze (Blatt 8) und Ausführung stimmen überein. Auch hier hielt Schwind sich an das von Goethe im „Verzeichnis" unter Nr. 26 gegebene Motiv: *„mächtig furchtbares Paar"*, aber zugleich durchaus im Einklang mit der von ihm S. 99—100 ausführlich wiederholten Beschreibung des jüngeren Philostrat (7). Nicht sind Iason und Medea zu einem Paar verbunden, sondern stehen für sich, Eros zwar zwischen ihnen, aber die Fackel ist gesenkt und ihre Flamme berührt den Boden. Wohl erscheint Medea in reichem und festlichem Gewande, und trägt wie eine Priesterin einen Kranz im Haar, aber sie blickt mit „unsagbar" tiefem Ernst zu Boden. Iason, *(„mit Bartflaum und in die Stirn fallendem Haupthaar")* blickt mit einem aus Mut und Beklommenheit gemischten Gesichtsausdruck zu ihr herüber. In der Rechten hält er die Lanze; über den linken Arm fällt das Widderfell. Philostrat nennt an Stelle des letzteren eine Löwenhaut. Dies und dass der Eros sich nicht mit übereinander geschlagenen Beinen auf den Bogen stützt, sind die einzigen Abweichungen des Gemäldes vom Original.

Rundbild: Eros sucht den Bogen zu ergreifen, welchen Aphrodite, mit dem rechten Beine auf einen Polstersessel knieend, hoch hält. Skizze (Bl. 26[v]) und Ausführung stimmen überein.

2. Über der Thür: (Tafel II und III).

Wie Schwind zuerst die Anordnung dieses Teiles und damit des Ganzen geplant hat, zeigt das mit Feder gezeichnete, dann bunt getuschte Blatt 1 des Skizzenbuches, auf Tafel II 1 abgebildet.

Mit der Veränderung des Gesamtplanes wurden auch Änderungen in den Einzelheiten notwendig, am meisten im

A. Fries: Geburt der Athena.

Den veränderten mit der Ausführung übereinstimmenden Entwurf zeigt in Bleistift gezeichnet Blatt 2 des Skizzenbuches (abgebildet auf Tafel III 2). Zunächst ist es interessant zu sehen, wie Schwind von vornherein nicht nur die Verbindung des Opfers der Rhodier und Athener mit der Geburt der Athena, wie sie die philostratische Beschreibung (II 27) aufweist, aufgeben musste, sondern auch von derjenigen Auffassung des Vorganges der Geburt selbst absah, welcher Goethe in der Vorbemerkung („Verzeichnis" Nr. 32) Ausdruck gab: *„Minerva's Geburt, sie entwindet sich aus dem Haupte des Zeus"*. Zu dieser Auffassung hat die philostratische Beschreibung keinen Anlass geboten, wenn sie die Worte gebraucht: „Athena, welche soeben aus dem Haupte des Zeus in Waffen herausgebrochen ist". Wie Goethe selbst in der späteren Beschreibung S. 109 diese Worte richtig verstanden hat, so ist auch bei Schwind, in Übereinstimmung mit den Künstlern der klassischen Kunst im engeren Sinne[22]), die erste Erscheinung der völlig gewappneten

Jungfrau unter den Göttern des Olympes zur Darstellung gebracht. Von den übrigen Göttern nennt Philostrat nur die bedeutendsten: Zeus, der freudig aufatmet und die Tochter mustert, Hera, die auch vergnügt ist, wie wenn auch etwas von ihr ausgegangen sei, Hephaistos, der in Verlegenheit ist, womit er die Göttin sich gewinnen könne, die Nymphen mit ihren Flüssen. Schwind bot den ganzen Olymp auf und behandelte schon im ersten Entwurf das Ganze in der Weise einer Giebelcomposition. In der Mitte und etwas zurück sitzt Zeus auf einem Throne, in der Rechten das Zepter haltend, die Linke in die Seite gestemmt, ernst auf Athena blickend. Hinter seinem an die Maske von Otrikoli erinnernden Kopfe ist das Sternbild der Wage in dem sich wölbenden Zodiakus. Athena steht rechts von ihm in ganzer Figur, mit Helm, Lanze in der Rechten, Schild am linken Arm; Hera sitzt links, nach Athena vergnügt hinüberblickend. Neben ihr steht der Pfau. Im Vordergrunde kniet Ganymed den auf dem Donnerkeil stehenden Adler tränkend. Zu beiden Seiten des Zodiakus schwebt der Chor der Musen. Hinter Athena sitzt eine Moira; es folgen ebenfalls sitzend Amphitrite und Poseidon, ein Ruder haltend; hinter ihnen steht Ares; in der Ecke sitzen Hephaistos mit Hammer, Aphrodite und Eros. Auf der entgegengesetzten Seite schliessen sich an Hera an: sitzend Apollon, die Lyra haltend, und Hermes; stehend Dionysos, den Thyrsos über die Schultern legend und auf 2 Satyrn gestützt; in der Ecke sitzen Demeter und Artemis.

Der veränderte Entwurf musste, weil auf einen Fries berechnet, sämtliche Figuren auf dasselbe Niveau bringen, hielt aber an dem Grundschema der Composition fest. Aus ersterem folgte, dass die Zahl der sitzenden Figuren an den Seiten vermindert wurde. Sowohl Aphrodite und Eros als auch Demeter und Artemis stehen. Aber da der Raum des Frieses etwas kürzer war als der für die ursprüngliche Composition in Aussicht genommene, mussten einige Figuren ganz wegfallen, andere umgestellt werden. Der Zodiakus blieb — er ist in der Bleistiftskizze (Tafel III 2) nur ganz schwach angedeutet —, aber der Musenchor fiel weg, desgleichen die Moira und Dionysos mit den Satyrn. Den Platz der Moira erhielt Hermes, den der Demeter und Artemis nicht Hephaistos, sondern — ob unter dem Einflusse des raffaelischen Deckengemäldes in der Psycheloggia der Farnesina? — Herakles.

Bei einem Vergleich der beiden Entwürfe will es mir scheinen, als ob der erstere nicht nur reicher, sondern auch in linearer Beziehung reizvoller war als der unter dem Druck der Verhältnisse zur Ausführung gelangte.

B. Deckenbilder (Tafel III 1).

1. (r.) Langbild: Erziehung des Dionysos, stimmt mit dem ersten Entwurfe (Tafel II 1) überein, ist daher, ebenso wie die zwei folgenden Bilder dieser Decke, im Skizzenbuche nicht mehr wiederholt. Zu Grunde liegt nicht ein philostratisches Gemälde, sondern das von Goethe im Vorwort (S. 71) unter Nr. 33a *(„Bacchus Erziehung, durch Faunen und Nymphen in Gegenwart des Mercur. Hercul. Alterth. T. II Tab. 12")* herangezogene herkulanensische Wandgemälde (Helbig, Campan. Wandgem. N. 376; hier nach den Pitture

di Ercolano II 12 wiederholt). Wie dort der Silen, so hält hier Pan mit beiden Armen das Dionysosknäblein, welches nach dem Zweige mit Trauben fasst, den ein jugendlicher Satyr, dort eine sitzende Bacchantin, tanzend ihm hinhält, während von hinten eine Bacchantin, eine spitze

Kanne haltend, herantanzt. Schwind hat die Zahl der Figuren beschränkt, dafür aber die Scene viel bewegter gestaltet, als der Maler des herkulanensischen Bildes.

2. (l.) Langbild: Erziehung des Achill durch Cheiron. Goethe bot zwar mit den Worten des vorangeschickten „Verzeichnisses" N. 32 *„Achills Kindheit, von Chiron erzogen"* den Anlass, aber keine Beschreibung des philostratischen Gemäldes II 2. Auch Schwind hielt sich nicht an dasselbe. Denn er stellte Achill weder dar vor der Höhle von Cheiron Aepfel und Honigwaben als Lohn seiner Jagdleistung empfangend noch in der Ebene auf dem Rücken desselben reitend, sondern Unterweisung im Bogenschiessen von ihm

empfangend. An diese wird sich der Unterricht in der Musik anschliessen. Die Lyra hängt an dem Baumstamm neben dem Kentauren.

1. Hochbild (oben): Hermes treibt die Rinder des Apollon in eine Höhle. Hier liegt Goethes ausführliche Wiedergabe der philostratischen Beschreibung eines Gemäldes (I 26) zu Grunde. Hermes ist eben geboren, die Mutter Maia ist neben der Wiege in Schlummer gesunken, da macht er sich aus den Windeln und treibt, um Apollon einen Schabernack zu spielen, seine weissen goldgehörnten Kühe in eine Höhle. Folgte Schwind hierin der Beschreibung, so dürfte es nicht ausgeschlossen sein, auf Grund derselben auch die Figur des im Vordergrunde Schlafenden als Berggott Olympos zu benennen. Freilich freut er sich im philostratischen Gemälde, dass Hermes auf ihm geboren ist; hier schläft er. Und so ist es auch recht wol möglich, dass in ihm der Hirt der Rinder — vergleichbar dem „Alten" von Onchestos im homerischen Hymnus auf Hermes V. 87 f und 187 f — zu erkennen ist.

Für die Ausführung brauchte Schwind noch ein Gegenbild. Um die Wahl des Stoffes brauchte er nicht in Sorge zu sein. Das philostratische Gemälde war mehrteilig[23]) und bot ihm ohne Weiteres auch das Gegenbild:

2. Hochbild (unten): Hermes entwendet dem Apollon den Bogen. Skizze (Blatt 3) und Ausführung stimmen überein. Die Scene ist wie im philostratischen, von Goethe S. 112 ausführlich wiedergegebenen Gemälde: Apollon ist vor Maia getreten, um sich über Hermes zu beschweren. Diese will es nicht glauben, dass der Neugeborene die Kühe weggetrieben habe. Während sie noch zu Apoll aufblickt, bemerkt dieser, dass Hermes sich soeben an seinem Rücken hinaufgeschwungen und den Bogen aus dem Köcher gezogen habe und dreht sich nach ihm um. Letzteres weicht vom philostratischen Gemälde ab. Denn an diesem bewundert der Rhetor gerade den aus Zorn und Heiterkeit gemischten Gesichtsausdruck des Gottes. Aber schon beim Meles (s. oben S. 11) haben wir bemerkt, wie wenig Gewicht Schwind auf eine derartig genaue Wiedergabe des Gesichtsausdruckes legte. Auch hier ist die Haltung des Gottes durchaus natürlich und passend.

Im

Mittelbild,

welches mit der Skizze (Bl. 27, 4) bis auf das Fehlen des Regenbogens stimmt, ist Iris dargestellt, — ob nur als weiblicher Götterbote, oder um auszudrücken, dass auch in der Erziehung das Beste ein Geschenk der Götter, ein Segen von oben ist, oder in welchem andern Sinne, lasse ich dahingestellt.

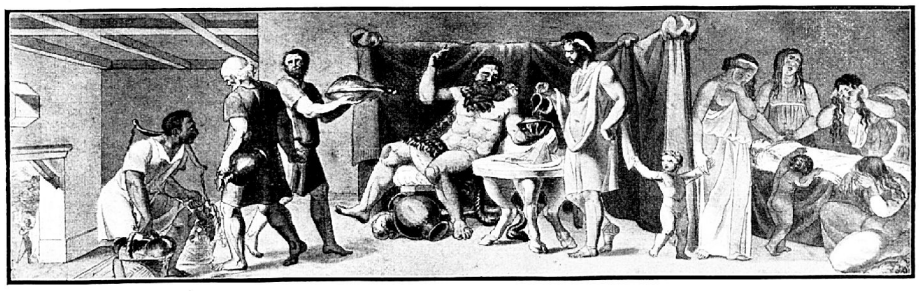
3. Links über der Thür: Herakles (Tafel IV).

A. Fries: Herakles schmausend.

Die Skizze (Blatt 10, eine Federzeichnung) stimmt mit der Ausführung, ist aber sehr klein und nicht so deutlich, weshalb hier die letztere zur Reproduktion gelangt

Goethe hatte seine sehr ausführliche Schilderung der Bilder des Herakles, für welchen auch er eine grosse Vorliebe hatte, mit einem Bilde geschlossen, dem er die Überschrift gab: *„Hercules bei Admet"*.

„Ein treulich mitwirkender Kunstfreund", sagt er, *„entwarf es vor Jahren, zum Versuch, in wie fern man sich der antiken Behandlungsweise solcher Gegenstände einigermassen nähern könne."* Dieser war Heinrich Meyer. Seine aquarellierte Zeichnung war im September 1807 entstanden, wie die Aufschrift auf der in Goethes Besitz, jetzt ins Goethe-Nationalmuseum übergegangenen und hier veröffentlichten Zeichnung



beweist.[24]) Goethe hatte sie veröffentlichen wollen, wie er ebenda in Aussicht stellt: *„Da jedoch weder die wohldurchdachte Composition, noch die Anmuth der Einzelheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzutheilen, um die früheren Absichten durch ein Beispiel auszusprechen und wo möglich zu rechtfertigen."* Aber es ist bei der Absicht geblieben. Auch Schwind hat das Blatt nicht gekannt. Wohl aber musste ihn die Darstellung zu einer Friescomposition reizen. Denn sie war figurenreich und *„der Raum wohl das Doppelte so breit als hoch"*. Freilich die dritte Gruppe, den Tod der Alkestis, konnte er hier, wo es galt das Leben des Helden zu verherrlichen, nicht gebrauchen, mithin auch nicht die Figur ihres Gemahls Admetos, wohl aber das Schmausen des Herakles selbst. In freier Weise reproduziert er Goethes Schilderung. *„In der Mitte ruht Herakles riesenhaft, auf Polster gelehnt."* *„Zu seiner Rechten sind drei Diener beschäftigt."* Einer giesst ihm Wein aus einem Kruge in die ausgestreckte Trinkschale; ein zweiter bringt eine riesige mit Früchten beladene Schale; ein dritter giesst Wein in einen am Boden stehenden Krug. Von der andern Seite schleppen zwei Diener ein ganzes gebratenes Schwein auf einer mächtigen Schüssel heran. Hinter dem Tische steht ein flammender Kandelaber.

Ich habe schon an anderer Stelle[25]) bemerkt, dass die Zeichnung Meyers das ihr von Goethe gespendete Lob nicht zu verdienen scheint. Ich erschrack, als ich sie zuerst zu Gesicht bekam. Hier will ich nur als interessante Tatsache betonen, dass die Zeichnung Schwinds, obwohl nur nach einer Beschreibung gemacht, das Original sowohl

hinsichtlich der Gesamtcomposition als in Bezug auf die Linienführung und Zeichnung bei weitem übertrifft.

B. Deckenbilder.

1. (l.) Langbild: Herakles als Kind ein Paar Schlangen würgend. Skizze (Blatt 11) und Ausführung stimmen überein. Hier sein Bestes zu tun, musste sich ein Künstler wie Schwind durch Goethes Wort: *„Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken"* besonders gedrungen fühlen.

Zunächst folgte er der von Goethe S. 112 f wiederholten Beschreibung des jüngeren Philostrat (5). Hera hat in der Nacht 2 Schlangen auf das in der Wiege liegende Kind gesandt: rasch entschlossen hat sich der Knabe von den lästigen Banden befreit, hat mit jeder Hand eine Schlange gepackt und gewürgt, aber sie haben ihn aus der Wiege mit herausgezogen und jetzt entscheidet sich der Kampf am Boden. Er kniet auf den mit herausgezogenen Windeln, hält sich aber aufrecht und bezwingt wie ein Athlet die Tiere, welche er unmittelbar hinter dem Kopf presst, durch die Kraft seines Druckes: sie sind dem Ersticken nahe, reissen daher den Rachen auf und zeigen Zähne und Zunge. Er kümmert sich gar nicht um seine Umgebung, sondern blickt scharf auf den mit der Linken hochgehaltenen Kopf der einen Schlange. Die Gruppe, besonders der Herakles, ist prachtvoll. Am nächsten kommt ihr die von Goethe zum Vergleich herangezogene kleine Silbermünze von Tarent.[26]) Doch sind auch Unterschiede, und man kann zum mindesten nicht sicher behaupten, dass Schwind sie benützt habe. Was Goethe an dem entsprechenden herkulanensischen Bilde (Hercul. Alterth. T. I Tab. 7. Helbig N. 1123) tadelt, dass der Knabe die Schlangen ungeschickt, weil viel zu weit abwärts, angefasst habe[27]), das gilt auch von der durch den Stich des Agostino Veneziano (1532) bekannt gewordenen Zeichnung des Giulio Romano[28]). Doch stehen beide Compositionen auch in andrer Hinsicht hinter der Schwinds zurück.

Auch in der Figur der Alkmene schloss er sich an Philostrat an: sie ist, wie sie war, mit ungeordnetem Haar, im blossen Untergewand und ohne Fussbekleidung, aus dem Bett gesprungen und neigt sich, die Arme ausbreitend, über den Knaben. Doch traut sie ihren Augen nicht, als sie beim Lichte der Lampe, welche sie in der Rechten hält, gewahrt, was er vollbringt. Bei Philostrat hält nicht Alkmene, sondern die Göttin der Nacht die Lampe, „damit der Kampf des Knaben nicht unbezeugt sei". Diese Figur hat Schwind ganz beseitigt, durchaus passend aber die Lampe aus ihrer Hand in die der Alkmene gegeben, passender als Giulio Romano in die des Amphitryon. Und wie steif nimmt sich die Alkmene des Giulio neben der prächtig bewegten Schwinds aus. Letzteres Lob kommt auch seinem Amphitryon zu. Bei Philostrat ist dieser auf die erste Botschaft mit gezücktem Schwert an der Spitze seiner Getreuen herbeigeeilt, aber auch er hält inne mit der zum Schlage ausgeholten Hand, als er mit eigenen Augen gewahr wird, was sich begiebt. Bei Schwind ist er, auch wie er war, in fliegender Hast herbeigeeilt; er stürzt beinahe über die

Wiege, und doch hält die Rechte mit dem Schwerte inne, als er den *„Halbgott Sieger"* bei der Arbeit sieht. Auch diese Gestalt ist viel bewegter als die des herkulanensischen Gemäldes, und natürlicher als die des Leuchtenden bei Giulio Romano.

Die Getreuen fehlen; die Dienerinnen sind durch eine hinter Alkmene entsetzt fliehende vertreten, jedenfalls auch natürlicher als die steife Figur des ein Kind haltenden Pädagogen auf dem herkulanensischen Gemälde.

2. (r.) Langbild: Herakles mit seinen Kindern scherzend.

Dem Herakles-Kinde diente als passendes Gegenbild der Herakles-Vater. Und dieser findet sich auch in Goethes Auswahl unter N. 44a: *„Hercules als Vater; unendlich zart und zierlich. Hercul. Alterth. T. I Tab. 6."* Es ist dies das bekannte Wandgemälde „Herakles und Telephos", dessen Beschreibung Goethe S. 131 so schliesst: *„An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben, er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wie ferne es möglich sei, das was dieses Bild durch Überlieferung verloren haben mag, wieder herzustellen, ohne dass dem Hauptbegriff der in sich vollendeten Composition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Theilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das unwidersprechlichste bewähren."*

Eine solche Arbeit war nicht nach dem Sinne Schwinds. Er sah auch von der Wiederholung des Thema, wie mir scheint, mit Recht ab. Auffällig kann sein, dass ihn auch das andere von Goethe Nr. 47 genannte und um des *„köstlichen Gegensatzes"* willen gerühmte Thema, das philostratische Gemälde (II 22) Herakles und die Pygmäen, nicht zur Reproduktion reizte. Aber es enthielt doch nicht ganz das was in der Seele des Künstlers lebte. Den *köstlichen Gegensatz* zwar machte er sich in köstlicher Weise zu Nutze, aber aus der Tiefe seines deutschen Künstlergemütes schuf er den Vater mit seinen Kindern scherzend. Das Bild bedarf zu seiner Erklärung keines Wortes. Die Skizze (Blatt 12), der er beischrieb: „Hercules mit den Kindern", stimmt mit der Ausführung, ausser dass in ihr unterhalb des obenstehenden Knaben noch ein vierter, eine Traube über sich haltend, liegt, was als aus dem eigentlichen Thema etwas herausfallend in der Ausführung wegblieb. Dagegen fehlen in der Skizze die Bäumchen zu beiden Seiten.

1. Hochbild (oben): Herakles, das Himmelsgewölbe tragend. Skizze (Blatt 13, Federzeichnung auf rotem Grunde) und Ausführung stimmen. Schwind wich von der philostratischen von Goethe S. 122—123 wiederholten Beschreibung II 20 vollständig ab. Denn in dieser trägt Atlas noch schweisstriefend die Last des Himmels und droht ihr zu unterliegen; Herakles ist erst voller Verlangen sie ihm abzunehmen und hat eben die Keule niedergelegt. Bei Schwind trägt er bereits die Last, indem er sich auf die Keule stützt. Atlas ruht am Boden und erquickt sich durch einen Trunk aus einem Horn[29]). Der Grund der Abweichung ist klar. Schwind wollte nicht blos den Mut, sondern auch die

Kraft und Hilfsbereitschaft des Helden augenscheinlich machen, ähnlich wie der Künstler der Metope des Zeustempels zu Olympia.

2. Hochbild (unten): Herakles und Antaios. Skizze (Blatt 14, Federzeichnung) und Ausführung stimmen. Es ist fast ganz der philostratischen von Goethe S. 120—122 wiederholten Beschreibung (II 21) nachgebildet. Herakles hat den Antaios an seinem vorgesetzten linken Oberschenkel in die Höhe gehoben, umfasst mit beiden Armen seinen Leib in der Höhe der Rippen und drückt ihn so stark gegen seine Brust, dass ihm der Atem ausgeht. Die Löwenhaut hat er von seiner rechten Schulter zurückgeschlagen. Antaios blickt hilflos nach der Mutter Erde, den einen (rechten) Arm senkend, den andern an den Kopf pressend. Seine Gesichtszüge haben etwas Tierisches, doch — darin weicht Schwind von Philostrat ab — er ist ebenso schlank, wie Herakles, nicht beinahe ebenso breit wie lang.

Philostrat schliesst die Beschreibung des Antaios mit der Prophezeiung: *„Herakles, bald wirst du im Himmel leben, trinkend und Hebe als Göttin umarmend."* Dem entnahm Schwind das

Mittelbild:

Herakles streckt die Linke aus, um die Trinkschale zu fassen, in welche Hebe ihm eingiesst. Die Skizze (Blatt 27, 2) stimmt mit der Ausführung, zeigt aber neben den beiden Figuren noch die Beischriften HBH und HRAKΛEƧ.

II. Die der Eingangsseite gegenüberliegende Längswand. (Tafel V—VII).

Für

1. die an die Fensterwand anstossende Seite (Tafel V)

waren Jagd-Scenen bestimmt. Indessen bot Philostrat deren nicht genug und nicht von hinreichender Abwechselung. Denn die „Schweinsjagd" (I 28), welche Goethe im Verzeichnis N. 52 *„von unendlicher Schönheit"* nennt, deckte sich mit der von ihm an erster Stelle genannten kalydonischen Eberjagd zu sehr; und „die Jäger" (Jun. 3), welche Goethe richtig als *„Gastmahl nach der Jagd; höchst liebenswürdig"* charakterisiert, war wieder von dem gegenüber befindlichen „Schmause des Herakles" zu wenig verschieden. So blieb von den fünf Bildern, welche Goethe im „Verzeichnis" S. 53 aufführt, ausser der kalydonischen Eberjagd nichs übrig als Narciss. Denn das zweite war nur eine Wiederholung der kalydonischen Jagd nach Giulio Romano. Und der Nachtrag (S. 142—145) gewährt auch nur mit Einem Bilde, Kephalos und Prokris, welches Goethe in der Rubrik „hochtragischen Inhalts" unter N. 13a aufgeführt hatte und welches noch dazu auch nicht „philostratisch", sondern von Giulio Romano war, unzureichenden Ersatz. Mithin musste Schwind sich selbst umsehen, um die Sechszahl voll zu machen. So beruht sogleich auf seiner Erfindung das Bild des

A. Frieses: Artemis den Aktäon verfolgend. (Taf. V).

Schon ist dieser mit dem Kopf eines Hirsches von den Hunden der Göttin erreicht und durch deren Pfeil bedroht, während zur Linken ihre drei im Weiher badenden Nymphen nach den Gewändern — die eine auch nach einem Pfeil — greifen. Besonders diese Gruppe, aber auch das Ganze, ist dem Künstler trefflich gelungen. Die Skizze (Blatt 15, unten) stimmt mit der Ausführung, ist aber klein, weshalb unsre Abbildung nach der letzteren gemacht ist.

B. Deckenbilder.

1. (l.) Langbild: Meleager und Atalante. Die Skizze (Blatt 17, Federzeichnung; klein auch Bl. 15 rechts oben) stimmt mit der Ausführung, nur dass die Lanze in den Händen des Meleager, das Jagdhorn der äussersten Figur rechts und der Baum fehlt.

Goethe hat die philostratische Schilderung (Jun. 15) nicht mehr übersetzt, Schwind aber hat sich ziemlich treu an dieselbe gehalten. Meleager, eine sehnige Jünglingsgestalt, nur mit flatterndem Mäntelchen — nicht, wie bei Philostrat, auch mit einem über die Kniee reichenden Rock und Stiefeln — bekleidet, nimmt sicheren Blickes in fester Stellung mit vorgestreckter Lanze den schon ermatteten Eber an. Neben ihm steht Atalante, eine Jungfrau von männlicher Schöne, das Gewand auf der Schulter mit Spange befestigt; auch ihr Auge blickt ganz, wie es die Grösse des Werkes erfordert. Sie hat den Pfeil auf den Bogen gelegt und zieht die Sehne zum Schusse an. So dürfte auch in dem Jüngling auf der andern Seite von ihr, der eine kurze Waffe gegen den Eber hält, der von Philostrat auf Grund der Beischrift Peleus Genannte zu erkennen sein. Für den vom Eber am Schenkel verwundeten, am Boden liegenden Ankaios war kein Platz mehr; statt seiner erscheint, teilweis durch den Eber gedeckt, ein Jäger, der ein Horn bläst.

Als Gegenbild wählte Schwind eine Jagd-Scene, an der ebenfalls eine weibliche Figur, wenn auch als Opfer, beteiligt ist:

2. (r.) Langbild: Kephalos und Prokris. (Im Skizzenbuch nur klein auf Blatt 15 links oben erhalten.) Goethe hat die figurenreiche von Giulio Romano nach Ovids Metamorphosen VII 839 f geschaffene Composition nach einem Stich von Giorgio Ghisi[30]) ausführlich beschrieben (S. 142—145)[31]). Schwind musste sich auf die Hauptsache beschränken. Es spricht nichts dafür, dass er neben der Beschreibung auch den Stich benützt hat. Aber seine, wenn auch beschränkte, Composition kann sich recht wohl neben der des Originals sehen lassen. Letztere wird hier auf Seite 21 mit abgebildet.

Kephalos hält die durch seinen Fehlschuss entseelte Prokris in seinen Armen: eine Gruppe im Ausdruck viel gehaltener, als die des Giulio, aber auch im Linienfluss ihr überlegen. Erst recht gilt dies, wie leicht begreiflich, von der das Unglück beklagenden Dryade. Während diese bei Giulio auf den Bäumen sitzt und sich an den Zweigen hält, wächst sie bei Schwind aus dem Stamme heraus und hebt ihre Arme, wie die Zweige eines Baumes sich heben und senken. Der Chor der Klagenden wird nur durch einen Kentauren

und einen bockbeinigen Satyr gebildet. Auch sie bekunden in Haltung und Gesichtsausdruck mehr Mässigung als bei Giulio.

1. Hochbild (oben): Narkissos sich im Wasser spiegelnd. Skizze (Blatt 16^{v} und klein Bl. 15 in der Mitte unten mit Beischrift NARCIS) und Ausführung stimmen. Der Umstand, dass im philostratischen Bilde (I 23) nur eine Figur vorhanden ist, führte Schwind zu grösseren Abweichungen. Um den Raum zu füllen, war es nötig, Narciss nicht, wie im philostratischen Gemälde, stehen, sondern sitzen und sich über das Wasser beugen zu lassen. Im Einklang damit steht, dass er nicht einen Jagdspiess hält, sondern sich einen Kranz aufs Haupt setzt. Zur Andeutung des Jägers genügt der an dem Baumstamme aufgehängte Köcher mit Pfeilen. Von einer Grotte nahm der Künstler Abstand. Den Raum über Narciss aber füllte er durch den Sonnengott aus, passender Weise, denn seine Strahlen machen erst das Wasser der Quelle recht dazu geeignet sich in ihm zu spiegeln.[32])

Und damit war zugleich das passende Gegenbild gefunden für das

2. Hochbild (unten): Der schöne Schläfer Endymion besucht von der auf einem Zwiegespann von Hirschen fahrenden Göttin des Mondes und der Jagd. Auch hier stimmen Skizze (Blatt 16^{r} und klein Bl. 15 in der Mitte oben) und Ausführung.

Das

Mittelbild

endlich zeigt noch einmal die Göttin der Jagd, den Pfeil auf die Sehne legend, umgeben von 2 Rehen. Die Skizze (Blatt 27, 3, Federzeichnung) stimmt bis auf das Fehlen von Bogen und Rehen mit der Ausführung.

Für

2. die Mitte der Wand (Tafel VI)

standen zwar in Goethes Auswahl (S. 75, Verzeichnis Nr. 66—76) genug

„See-, Wasser- und Landstücke"

zur Verfügung, aber sie waren grossenteils für die kleinen Bilder zu umfangreich. Schwind war daher auch hier auf eigene Erfindung angewiesen. Im Skizzenbuch (Blatt 18) hat er der Gesamtcomposition die Aufschrift „Landschaftliches" gegeben und sie in „Meer" und „Erde" geteilt.

Das Meer versinnbildlicht zunächst

A. der Fries:

Kampf des Dionysos gegen die tyrrhenischen Seeräuber (im Skizzenbuch Blatt 18 unten klein, jedoch ist im Schiffe des Dionysos eine Figur mehr als in der eigentlichen Federzeichnung, Blatt 19^{r}, welche mit der Ausführung stimmt, daher hier zur Abbildung gelangt).

Schwind hat sich nicht an die philostratische Beschreibung (I 19) selbst, sondern nur an Goethes kurzen Auszug aus derselben gehalten und frei componiert. Weder zeigt sein Bild einen Unterschied in der Bildung der Schiffe dahin, dass das des Dionysos ein Parade-, das der Tyrrhener ein Piraten-Schiff ist, noch im Schiffe des Dionysos einen Thyrsos als Mastbaum und Segel mit eingewebten Figuren oder einen Panther, sondern nur was Goethe sagt: *„Bacchus und die Bacchantinnen in Zuversicht und Behagen"*. Selbst dass Dionysos im Vorderteil des Schiffes steht und mit dem linken Arme eine Bewegung nach den Gegnern hin macht, braucht nicht auf Entlehnung von Philostrat zurückgeführt werden, sondern kann, weil durchaus natürlich, auf eigener Erfindung beruhen. Dass er, wie bei Philostrat, über die komische Scene lache, ist nicht wahrzunehmen. Im Gegenteil: er scheint ernst und durch seine Handbewegung die Verwandlung der Tyrrhener in Seeräuber hervorzurufen. Auch vollzieht sich die Verwandlung dieser in Delphine nicht, wie bei Philostrat, an den verschiedenen Gliedern, sondern — wie am Denkmal des Lysikrates, — an den Köpfen. Für die Stellungen dieser aber versagte die philostratische Beschreibung gänzlich. Hier war der Künstler auf sich angewiesen, befand sich aber ganz in seinem Elemente, hatte daher auch nicht nötig, bei dem Fries des Lysikrates-Denkmal Anleihen zu machen. Auch die Figur des den Vorgang von oben beobachtenden Sonnengottes ist hier, wie beim Narcissbilde, seine eigne Zutat.

B. Die Deckenbilder:

Dasselbe Verhältnis grösster Freiheit gegenüber der philostratischen Beschreibung zeigen die beiden Langbilder.

1. (r.) Langbild: die Insel Andros.

Die Skizze, Blatt 20, vom Künstler mit der Aufschrift „Insel Naxos?" versehen, eine rot getuschte Federzeichnung, stimmt mit der Ausführung. Blatt 19^{v} unten giebt in Federzeichnung eine Vorstudie zu der Composition, enthaltend den liegenden Flussgott,

links 2 trinkende weibliche Figuren und rechts Pan mit Horn kauernd und den vom Rücken Gesehenen, am Boden Liegenden und aus einem Horn Trinkenden.

Schwind hat sich nicht so, wie Tizian[33]), an die, von Goethe im Nachtrag S. 147—148 wiederholte, philostratische Beschreibung I 25, ja selbst nicht so genau, wie in den Tyrrhenern, an Goethes Auszug aus derselben (Verzeichnis Nr. 67) gehalten, sondern sich grösste Freiheit gestattet. Sein Flussgott liegt nicht auf einem Lager von Trauben, sondern auf dem mit einem Gewandstück bedeckten Boden, auch nicht unter Thyrsosstauden, sondern (Weiden-?) Bäumen. Den Wein, den er statt des Wassers einer Urne entströmen lässt, trinken nicht Tritonen, sondern Pan, Satyrn, Seekentauren und die von diesen getragenen Nymphen. Dionysos erscheint auch nicht zu Schiff mit grossem Gefolge, sondern schwebt heran nur von einem kleinen Satyrn gestützt. Freie Zutat des Künstlers sind die auf Delphinen oder Seelöwen reitenden Putten mit Lyra, Dreizack, Geissel. Dagegen fehlen die singenden und tanzenden Andrier ganz. Unzweifelhaft sollte das feuchte Element die Hauptsache bilden.

In noch höherem Masse gilt das von dem

2. (l.) Langbilde: Dodona.

Die Bleistift-Skizze auf Blatt 18 mit der Beischrift „Dondoner Hain", ist klein, auch sehr verwischt und entbehrt der unteren Gruppe der Bläser. Schwind hat sich nur an Goethes „Verzeichnis Nr. 75: *„Dodona; Götterhain mit allen heiligen Geräthschaften, Bewohnern und Angestellten"*, nicht an die philostratische Beschreibung (II 33) gehalten. Denn nicht hat er die heilige Eiche mit der goldnen Taube zum Mittelpunkte der aus orakelsuchenden Thebanern, Priestern und Priesterinnen des Zeus bestehenden Umgebung gemacht, sondern einen Rundtempel in die Mitte gesetzt, umgeben auf der einen Seite von einem Baume, an dem die Trompete und das Becken — beide sprichwörtlich geworden — hängen, umtanzt von drei Figuren, auf der andern Seite von zwei Bäumen, unter denen ein Opferzug, geführt von zwei Bläsern, einherschreitet. Auch im Vordergrunde sitzen zu beiden Seiten eines flammmenden Dreifusses zwei Bläser; neben ihnen zwei Gruppen von Hasen und Rehen.

Die beiden Hochbilder beruhen ganz auf freier Erfindung. Sie versinnbildichen die Fruchtbarkeit von Meer und Erde.

1. Hochbild (unten): Eine Göttin des Meeres, Amphitrite, Galatea oder wie man sie nennen will, fährt auf einem Delphin durch die Wellen, in der erhobenen Rechten ein Bündel Fische und einen Korallenzweig haltend, an welchem zugleich das Segel befestigt ist. Eine Skizze fehlt.

2. Hochbild (oben): Kybele reitet in der Rechten ein Füllhorn, in der Linken ein Ährenbündel und eine Weinrebe haltend, auf ihrem Löwen. Die Federzeichnung des Skizzenbuches Blatt 19ᵛ stimmt mit der Ausführung.

Das Mittelbild

zeigt Pan in sanften Schlaf gesunken, wie ihn Philostratos II 11 schildert. Die Skizze Blatt 27,5 stimmt, ist aber sehr verblasst.

3. Die an die Ausgangswand stossende Seite (Tafel VII).

Eine reichere Auswahl und mehr Anlass sich an sie zu halten bot Goethe S. 74 mit den für das letzte Drittel dieser Wand vorbehaltenen Scenen, welche Poesie, Gesang und Tanz verherrlichen sollten. Nur für die Hauptdarstellung, den Fries, schien Schwind keine die hinreichende Zahl von Figuren zu enthalten und auch sonst passend zu sein. So erfand er sie wieder selbst, vielleicht angeregt durch das Wort der philostratischen Beschreibung I 22 „süss ist an den Satyrn die Heftigkeit, wenn sie tanzen," und erreichte in ihr den höchsten Zauber lebensvoller Anmut.

A. Fries:

Tanz von Satyrn und Bacchantinnen um die Herme des Dionysos. Die Bleistiftskizze auf rotem Grunde, Blatt 21, vom Künstler selbst mit der Aufschrift: „Poesie, Gesang und Tanz" versehen, stimmt mit der Ausführung, ist ihr aber an Feinheit der Zeichnung überlegen und gelangt daher hier zur Abbildung. Einer Erläuterung bedarf das entzückende Blatt nicht.

B. Deckenbilder:

Mit dem

1. (r.) Langbild:

Pan von den Nymphen gefesselt schloss er sich unmittelbar an das Mittelbild der eben betrachteten Seite an. Dort schlief Pan, wie Philostrat II 11 sagt, ruhig zur Mittagszeit unter einem Baume; jetzt aber haben ihn die Nymphen überfallen und mit den Armen an einen Baum gebunden. Bei Philostrat fürchtet er, dass sie auch seine Beine binden möchten, hier gebraucht er das rechte Bein als Stosswaffe gegen die vorderste Nymphe, welche ihn am Barte zieht, während die hinter ihm stehende mit allen Kräften den Strick festzieht. Eine dritte hat ihm die Syrinx genommen und bläst ihm zum Hohne auf derselben; eine vierte springt an dem Baume in die Höhe, um einen Zweig zu seiner Züchtigung abzubrechen. Im einzelnen ist Schwind völlig unabhängig von Philostrat, denn dieser gefällt sich seiner Art gemäss viel mehr in der Ausmalung dessen, was die Nymphen dem Pan sagen und in der Schilderung ihrer Haare als in der Beschreibung dessen, was sie tun.

Die Bleistift-Skizze, Blatt 23^{v}, stimmt mit der Ausführung.

War das Panbild das erste in der Aufzählung Goethes (Nr. 55), so wählte Schwind für das Gegenstück,

das 2. (l.) Langbild,

die Hauptfigur des zweiten in der Reihe (Nr. 56), König Midas, aber nicht in der auf dem philostratischen Bilde I 22 dargestellten Scene, sich weidend am Anblick des von ihm berauschten und gefangenen, in tiefen Schlaf gesunkenen Satyrs, sondern als törichten Richter. Denn er reicht den Kranz dem Pan, welcher die Syrinx hält und noch zu singen scheint, während Apollon auf die Lyra gestützt dem schon mit Eselsohren versehenen[31]) Midas einen verachtungsvollen Blick zuwirft. Als Lokal ist Phrygien durch die zwei mit phrygischen

Mützen bekleideten Jünglinge bezeichnet, an deren einen sich ein Mädchen schmiegt, während der andere Geflügel an einem Jagdspiesse trägt. Im Wesentlichen ist hier Schwind selbständig. Denn das von Goethe unter Nr. 59 genannte zweite Gemälde des jüngeren Philostrat zeigt zwar auch den Wettstreit des Apollon und Marsyas, aber mit entgegengesetztem Ausgange. Marsyas blickt ängstlich auf den Skythen, der das Messer wetzt, Apollon lässt die Seiten ausklingen. Dem entsprechend sind hier auch Pan — so, nicht Marsyas ist die Figur zu benennen — und Apollon anders dargestellt, und als Zuschauer dienen Satyrn. Schwind folgt der von Ovid Metam. XI 146 f und Hygin fab. 191 gegebenen Version. Dass er damit eine satirische Absicht verfolgte, liegt sehr nahe.

Die Bleistift-Skizze, Blatt 22, stimmt mit der Ausführung.

Das 1. Hochbild (oben): Pindar

ist wieder nicht nach der philostratischen Beschreibung (II 12), sondern nach Goethes Auszug S. 75 Nr. 63 entworfen. Denn es stimmt im Wesentlichen mit dieser: *„Der Neugeborne liegt auf Lorbeer- und Myrtenzweigen unter dem Schutz der Rhea, die Nymphen sind gegenwärtig, Pan tanzt, ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben."* Nur statt der Nymphen hat Schwind eine Muse gewählt. Und von dem Originale weicht es in einem wichtigen Punkte ab: Rhea ist, wie in Goethes Auszug, als lebendige Göttin, nicht, wie im Original, als Marmor-Statue dargestellt. Auch fehlt das Geburtshaus. Die Skizze, Blatt 23ᵛ, mit der Beischrift „Pindar" versehen, stimmt mit der Ausführung.

Auch im Gegenstück, dem

2. Hochbild (unten): Orpheus unter den Tieren

hielt Schwind sich nicht an die philostratische Beschreibung (Jun. 6), welche Goethe erst im Nachtrag S. 146 ausführlich wiedergegeben hat. Aber auch der Auszug Goethes im „Verzeichnis" S. 74 Nr. 62: *„Orpheus, Thiere, ja Wälder und Felsen heranziehend"*, bot ihm fast nur Namen und so ging er wieder ziemlich selbständig vor. Er sah von der Heranziehung der verschiedenen Bäume ganz ab und legte die Scene unter die Zweige Eines Baumes. Auf diesem fanden der Affe, das Eichhörnchen und Vögel ihren Platz[35]). Auch die Tiere sind nur teilweis dieselben. Der Keiler und der Adler fehlen, dafür finden sich Pferd und Ziegenbock. Auch sitzt Orpheus nicht[36]), sondern steht, ist unbärtig und trägt nicht Tiara, sondern Kranz. Dass Schwind die Scene humoristisch auffasste und glücklich durchführte, verstand sich von selbst.

Die Skizze, Blatt 24, mit „Orpheus" bezeichnet, stimmt mit der Ausführung.

Das Mittelbild

zeigt Apollon leierspielend.

Die Skizze, Blatt 27, 1, stimmt, zeigt nur neben dem Gotte noch die Beischrift ΑΠΟΛΛΟΝ

III. Die Ausgangswand (Tafel VIII)

zeigt in ihren zwei Friesen Abscheiden und Tod des Helden.

1. links über der Thür: Der Ringkämpfer Arrhichion stirbt (Taf. VIII 1).

Hier bot Goethe nur die wenigen Worte im Verzeichnis unter Nr. 49: *„Arrhichio; der Athlete, im dritten Siege verscheidend."* Schwind griff zur philostratischen Beschreibung II 6 und entlehnte ihr wesentliche Züge, ohne auf eine genaue Rekonstruktion Bedacht zu nehmen. Entlehnt ist, dass der Hellanodike dem Sieger sterbend den Kranz aufs Haupt setzt, dass die Zuschauer von den Sitzen aufgesprungen — nur einer ist sitzen geblieben — ihre aufgehobenen Arme dem Sieger entgegenstrecken. Aber verändert ist die Haltung des Gegners. Er stirbt nicht von Arrhichion niedergerungen, sondern giebt selbst noch in der Stellung des Kampfes verharrend dem Sterbenden die Palme in die rechte Hand. Eine Zutat sind ausser der Statue der Siegesgöttin die zwei Jünglinge, welche sich beugen, um den Arrhichion aufzuheben. Die Composition hat etwas Reliefartiges. Die Skizze, Blatt 25, als „Ringen. Arrichio" bezeichnet, eine Federzeichnung rot getuscht auf dunkelbraunem Grunde, stimmt mit der Ausführung und gelangt hier zur Abbildung.

Auf dieses Bild folgt, wie bei Philostrat, Antilochos.

2. rechts über der Thür: Achill den Leichnam des Antilochos beweinend (Taf. VIII 2).

Es ist dasjenige Bild, welches sich an die philostratische, von Goethe S. 77—79 an erster Stelle ausführlich wiedergegebene, Beschreibung (II 7) verhältnismässig am meisten anschliesst.

Achill beugt sich auf die Brust des Leichnams des Antilochos herab. Er schaut in das von leichtem Bartflaum umsäumte Antlitz des Todten; die Rechte ist zum Schwur gehoben, dass er seinen Tod, wie den des Patroklos, am Mörder rächen werde. Zu beiden Seiten dieser Hauptgruppe befinden sich je 3 trauernde Heerführer, dieselben, welche Philostrat nennt, wenn auch nicht in derselben Reihenfolge: auf der einen Seite der milde Menelaos, der göttliche Agamemnon, der freimütige Diomedes; auf der anderen Seite die beiden Aias, der allzeit bereite Lokrer und der wilde Sohn des Telamon, endlich — an der Kappe kenntlich — Odysseus, mit einem Ausdruck, in dem Trübsinn und Munterkeit sich mischen. Auch zwei Vertreter des Heeres sind anwesend, stützen sich aber nicht mit überschlagenen Beinen auf ihre Lanzen, sondern singen hinter den Katafalk aufgestellt den Trauergesang. Nur für Memnon, der im Original von ferne steht und höhnisch auf Achill blickt, war kein Platz mehr[37]). Auch hier ist die Composition reliefartig, wenn auch weniger als in der vorangehenden.

Auch hier gelangt die Skizze, Blatt 26[r], eine Federzeichnung auf rotem Grunde, mit: „Heroisches. Achill" bezeichnet, da sie mit der Ausführung stimmt, zur Abbildung.

Damit schliesst der Zyklus.

Anmerkungen.

[1]) Er suchte nach Lord Byrons Tode Goethen, wie später Tieck, zu einer Schrift über diesen zu bestimmen. Doch lehnte Goethe im Briefe vom 15. Dezember 1824 ab (*„Hierüber nur durch äussere Veranlassung laut zu werden, darf sich mein tiefer Schmerz nicht erlauben; nur wenn die Muse selbst mich drängte, müsst' ich ihr gehorchen.“*) Bald darauf suchte Max den Verlag der Ausgabe der Werke Goethes letzter Hand zu gewinnen, indem er ein Gebot von 100 000 Thalern machte, doch blieb er auch mit diesem hinter dem von Cotta zurück. S. Aug. Geyder, Deutsches Museum, 14. Jahrg. (1864, 1) S. 888 f, der ausser obigem Briefe die vorläufige Antwort Goethes vom 10. Mai 1825 und den endgültigen Bescheid seines Sohnes August vom 18. September desselben Jahres mitteilt. Irrtümlich gibt Strehlke, Goethes Briefe I 433, den 21. Dezember 1817 als Datum des oben an erster Stelle zitierten Briefes an. Am 29. Oktober 1825 erhielt Goethe (Tagebuch, Werke, Weimarer Ausgabe, Abth. 3, Bd. 10, S. 119) einen neuen Brief von Max. — Auch Heinr. Laube gedenkt in seinen „Erinnerungen“ (Ges. Schriften I 107) des Buchhändlers Max als einer Autorität in litterarischen Angelegenheiten und als „eines Verlegers höheren Styles“.

[2]) Der Verleger hat das Urteil Jean Pauls und die briefliche Äusserung Goethes mitgeteilt im ‚Literarischen Bericht über seine Verlagsunternehmungen im Jahre 1824‘ im Anhang des 14. Bändchens (N. 18) der Übersetzung, welche den Titel führt: „Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen zum ersten Male aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von Max Habicht, F. H. v. d. Hagen und Karl Schall, Breslau 1825.“ Goethes Äusserung findet sich in jenem Briefe vom 15. Dezember 1824 (Deutsches Museum a. a. O. S. 890). Vgl. auch Goethes Tagebuch z. 10.—15. und 18.—21. Dezember 1824 (Werke, Abth. 3. Bd. 9, S. 305—311.

[3]) Auch diese waren 1826 im Verlage von Max erschienen. Dass der Auftrag von Max durch Schobers Vermittlung an Schwind gelangte, bezeugt derjenige, dem wir die besten Mitteilungen über den Künstler verdanken, Hyacinth Holland in der Biographie Moritz von Schwinds (Stuttgart 1873); aber wenn er S. 15 (nach ihm Haack, M. von Schwind, Bielefeld und Leipzig 1898 S. 20) sagt, dass „die Vignetten jedenfalls schon 1823 gezeichnet sein mussten, da die ganze Ausgabe lieferungsweise im Jahre 1824 begann“, so irrt er. Die erste Auflage, welche 1824 zu erscheinen anfing, entbehrt der Vignetten; erst die zweite, von welcher sämtliche 15 Bändchen 1827 zur Ausgabe gelangten, enthielt sie. Die Vignetten werden mithin 1826 enstanden sein. Sie blieben natürlich auch in den folgenden Auflagen, deren fünfte 1840 erschien.

Von den Zeichnungen Schwinds befanden sich die ersten 12 im Juni des Jahres 1828 in der von der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur veranstalteten Kunst-Ausstellung. Vgl. Verzeichnis der Kunstsachen, welche in den Sälen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur vom 1. bis 25. Juni 1828 ausgestellt werden, 4. Auflage S. 13.

[4]) Über Kunst und Alterthum. Sechster Band, 2. Heft 1828 S. 413—414 — Werke, Band 49, erste Abteilung S. 355. Die Anerkennung wurde auch in der Vorrede zu Schwinds „Radier-Almanach“, Zürich 1844 wieder abgedruckt.

[5]) Vgl. Historisch-politische Blätter Bd. 53 S. 253 f.; 341 f. Alfr. Woltmann in Badische Biographien I. Teil S. 394 f.

[6]) Der Bericht lautet:

Oberbaurath Hübsch berichtet an das Finanz-Ministerium betreffend die innere Decorirung des Akademiebaus. *Karlsruhe, den 4. Januar 1842.*

Diese grossen Wandflächen blos mit Arabesken allein zu verzieren, würde sehr arm und nüchtern aussehen. Es müssen nothwendiger Weise hier grössere — zwar allerdings durch Arabesken umgebene — Felder und Friese angebracht werden, welche passende historische Compositionen enthalten, z. B. Scenen aus den Olympischen Spielen, aus der Ilias pp. in 3 bis 4 Fuss grossen Figuren, welche übrigens gleich den Darstellungen auf den hetrurischen Vasen und in mehreren Sälen des Königsbaus in München nur contourirt ein- oder zweifarbig auf dunklem Grund oder auch umgekehrt auszuführen wären. . . .

Die Hauptarbeit besteht natürlicher Weise in der Composition dieser — wohl die Zahl von 100 erreichenden — Darstellungen und in der Anfertigung der Cartons, welche alsdann von einigen jungen sich mit einer mässigen Tagesgebühr begnügenden Anfängern unter der Direction des Compositeurs schnell auf die Wände gepausst und angelegt sind. Solche Compositionen können nun nicht übereilt werden, und es wäre für die Sache wünschenswerth, dass damit jetzt schon begonnen würde.

Ich sprach desswegen schon öfter mit dem Maler M. v. Schwind, dessen Talent und Leichtigkeit im Componiren nach meiner Ansicht am ersten eine schnelle Förderung bei wohlfeiler Honorirung möglich machen. Er erklärte mir, dass er diese Arbeit zwar recht gerne übernehmen wolle, doch müsse er wünschen, der Veraccordirung jedes einzelnen Stückes überhoben zu sein; dagegen wolle er sich (was für ihn ehrenvoller und für die Sache vortheilhafter wäre) verbindlich machen, die ganze Suite von Darstellungen binnen 2 Jahren von jetzt an gerechnet zu liefern, wenn ihm für jedes Jahr ein Aversàlbetrag von 1000 Fl. ausgesetzt würde.

Ich halte diese Forderung für ausserordentlich billig und so sehr im Interesse der Baucasse, dass ich mich beeile, auf Hochgefällige baldige Genehmigung gehorsamst anzutragen.

Die Antwort des Finanzministeriums lautet:

31. Januar 1842 Ministerium der Finanzen.

Se. K. Hoheit der Grossherzog hat die vom Oberbaurath Hübsch in seinem Berichte vom 4. d. M. gemachten Vorschläge gnädigst genehmigt. Oberbaurath Hübsch wird hiervon mit dem Auftrag in Kenntniss gesetzt, über die von dem Maler Moritz v. Schwind zu fertigenden Arbeiten eine Vereinbarung mit demselben zu treffen und darüber Vorlage zu machen.

Der Akkord wurde von Hübsch redigiert: es kam über ihn zum Streite (im März 1844).

[7]) Im Skizzenbuch Blatt 1, zuerst mit der Feder gezeichnet, dann bunt getuscht, auf Tafel II abgebildet.

[8]) Der Vertrag selbst lautet:

Infolge Hohen Erlasses Grossh. Finanzministeriums vom 31. v. Mts. No. 1048 in Betreff der Ausschmückung des neuen Academie-Gebäudes, wird mit dem Historien-Maler M. von Schwind folgender Vertrag abgeschlossen:

1.) Es sind die Felder und Friese, welche sich nach näherer Angabe des Oberbauraths Hübsch — der die architectonische Decorirung der Gewölb- und Wandflächen in genannten Bau ausführt — dazu eignen, mit passenden historischen Darstellungen in durchschnittlich drei Fuss grossen Figuren in der Art auszufüllen, dass die letzteren nur contourirt und ein- oder zweifarbig, theils hell auf dunklem Grund, theils dunkel auf hellem Grund ausgeführt werden. Und hierzu liefert

2.) M. v. Schwind die Compositionen in der Gestalt, dass hiernach durch angehende Maler die Aufzeichnung im Grossen und die Übertragung auf die Wand ausgeführt werden kann.

3.) Es sollen in Bälde einige taugliche angehende Maler, welche diese Arbeiten in einem Zimmer des neuen Academie-Baues gegen einen mässigen Monatsgehalt beginnen, durch M. v. Schwind namhaft gemacht werden. Und der letztere hat dieselben gehörig zu unterrichten und sowohl die Aufzeichnung seiner Compositionen im Grossen zu corrigiren als die spätere Übertragung auf die Wand fortwährend zu dirigiren.

4.) Die Zahl dieser im Lichten durchschnittlich zwanzig Quadratfuss grossen Felder wird sich auf 100 belaufen. M. v. Schwind wird zunächst mit Darstellung der olympischen Spiele — einem jedenfalls sehr passenden Sujet — beginnen; jedoch hinsichtlich der übrigen Sujets collegialische Berathung mit Galeriedirektor Frommel und Oberbaurath Hübsch pflegen, worüber alsdann die Resultate Höchsten Orts zur Genehmigung vorzulegen sind.

5.) M. v. Schwind, welcher sich verbindet, mit den betreffenden Vorarbeiten baldigst zu beginnen, und die erforderliche Anzahl von Compositionen in der Art zu fördern, dass sämtliche Arbeiten längstens zu Ende des nächsten Jahres vollendet seyn werden, erhält — in regelmässigen Quartalraten zahlbar — für das laufende Jahr einen Gehalt von Eintausend Gulden, und die gleiche Summe für das nächste Jahr.

6.) Es sind obige Bestimmungen in duplo auszufertigen, durch M. v. Schwind zu unterzeichnen, und wird demselben nach beigefügter hoher Ratification ein Exemplar zugestellt.

Carlsruhe, den 5. Februar 1842. *gez. M. v. Schwind.*

[9]) Vgl. meine Abhandlung: „Philostrats Gemälde in der Renaissance", Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml. Band 25 (1904) Heft 1.

[10]) Vgl. meinen Aufsatz: „Goethes Abhandlung über die Philostratischen Gemälde" im Goethe-Jahrbuch Bd. 24 (1903) Seite 169.

[11]) „Philostrats Gemählde" in „Über Kunst und Alterthum" 2. Band, 1. Heft (1818) S. 27 ff, 145 ff. — Werke, Weimarer Ausgabe 49, I S. 61 ff. Drei Stellen verdienen hier besondere Hervorhebung: *„Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trügen zur Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle anmuthige Leben, worin sie ganz allein gedeihen kann, gewiss sehr vieles bei."* und: *„Möge das, was wir hier vorgetragen haben, nicht blos gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Thatkraft jüngerer Männer übergehen. Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist."* und: *„Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken."* (Werke a. a. O. S. 66, 135, 116. Vgl. auch S. 131).

[12]) Ernst Förster schrieb in dem von ihm und Kugler herausgegebenen Kunstblatte, dem Beiblatte des Morgenblattes für gebildete Leser, den 27. Mai 1845 No. 42 einen auf Nachrichten des Künstlers fussenden Aufsatz: „Die Gemäldesammlung der Philostrate und einige andere Arbeiten von M. v. Schwind in Karlsruhe", aus welchem ich folgende Äusserungen hervorhebe: *„Um so erfreulicher ist es, dass ein talentvoller und mit Geist und Phantasie reich ausgestatteter Künstler in unsern Tagen bei einem vorkommenden Falle sich bei dem Altmeister deutscher Dichtkunst Raths erholt und einen von Goethe angeregten Plan zur Ausführung wenigstens sich vorgesetzt hat."* *„Es ist uns nicht bekannt, dass irgend Einer unserer namhaften Künstler der Aufforderung gefolgt sey; und so glauben wir es als ein achtungswerthes Verdienst des Malers Moritz von Schwind hervorheben zu müssen, dass er bei der ihm (zum Theil) übertragenen inneren Ausschmückung der neuerbauten Kunstschule den Goethe'schen Gedanken erfasste und (wenn auch durch die Verhältnisse beschränkt) zur Ausführung brachte."* *„Diesen uns von Goethe mitgetheilten Plan der Philostratischen Gemäldegallerie hat Moritz von Schwind aufgenommen, als ihm der Auftrag ward, zur Verzierung der Antikensäle der neuen Kunstschule Zeichnungen zu entwerfen."* Andrerseits hat sich mir weder bei Hübsch noch bei Frommel eine besondere Beziehung zu Goethe oder Philostrat ergeben.

[13]) Am 20. August 1843 schreibt Schwind an Bauernfeld: *„Se. Hoheit sind sehr unzufrieden mit mir. . . . Dir zum Troste erwähne ich, dass sämmtliche Künstlerschaft mir alle Komplimente macht und meine Arbeit über den grünen Klee lobt."* (Jahrb. der Grillparzer Gesellschaft Bd. VI (Wien 1896) S. 245). Viel drastischer ist eine Äusserung in dem Briefe vom 25. Mai 1843 an Genelli (Zeitschr. f. d. bild. Kunst XI (1876) S. 13).

[14]) Der Brief ist an W. Kaulbach gerichtet und von H. Müller, W. Kaulbach, Band I (Berlin 1896) S. 471 veröffentlicht.

[15]) Ganz kurz fasst er sich in seiner Geschichte der Deutschen Kunst V (Leipzig 1860) S. 139 ff.

[16]) Lukas Ritter v. Führich, Moritz v. Schwind. Eine Lebensskizze nach Mitteilungen von Angehörigen und Freunden des verstorbenen Meisters zusammengetragen, Leipzig 1871 S. 34; Hyacinth Holland, Moritz v. Schwind, Stuttgart 1873, S. 99 ff.; Haack, Moritz v. Schwind, Bielefeld und Leipzig 1898 S. 65.

[17]) Karl Koelitz, Katalog der Sammlung der Gypsabgüsse, 3. Aufl. Karlsruhe 1900 S. 7 ff.

[18]) Sei es dieselbe, welche Goethe benutzt hatte, die von Seybold, über welche vgl. Goethe-Jahrb. a. a. O. S. 169, sei es die von Lindau, Professor am Gymnasium in Öls, welche inzwischen (Stuttgart 1832) erschienen war.

[19]) Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. a. a. O.

[20]) Förster a. a. O. S. 174.

[21]) Vgl. Matz, Brunns zweite Verteidigung der Philostr. Gemälde, Philol. 31, 603 f.

[22]) Vgl. Kekule v. Stradonitz, Arch. Jahrb. V 186 f.

[23]) Vgl. Brunn, die Philostr. Gemälde, Jahrb. f. Phil. u. Päd. Suppl. IV 249.

[24]) Die Aufschrift *(7 br. 1807)* befindet sich in der Ecke links unterhalb des eigentlichen Bildes. Eine wenig veränderte Zeichnung ist aus Meyers Nachlass ins Grossherzogliche Museum zu Weimar gelangt.

[25]) Goethe-Jahrb. XXIV 183.

[26]) Goethe-Jahrb. a. a. O. Tafel I 1 S. 174.

[27]) Besser ist in dieser Hinsicht das pompejanische Bild (Arch. Zeit. 1868 Taf. 4).

[28]) Bartsch Peintre Graveur XV 315. Vgl. Dollmayr, Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 22 Heft 4 S. 186.

[29]) Unrichtig bezeichnet E. Förster die Gruppe als „Überlistung des Atlas."

[30]) Bartsch XV n. 61 p. 409. (Vgl. XVI n. 78 p. 406).

[31]) Vgl. Goethes Tagebuch vom 29. März 1822 (Werke, Abth. 3. Bd. 8 S. 180).

[32]) In Giulio Romanos Kephalos und Prokris erscheint ähnlich oben die Eos.

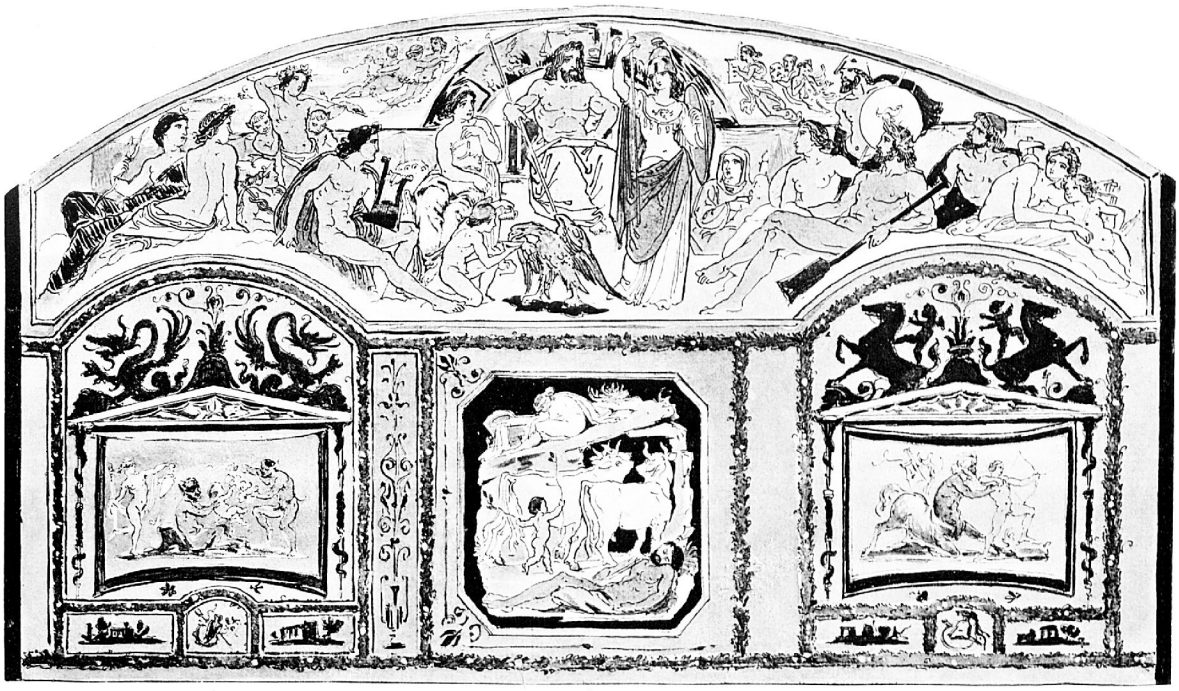
[33]) Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. a. a. O.

[34]) Vgl. Brunn, die Philostr. Gemälde, Jahrb. f. Phil. u. Päd. Suppl. IV 269 f.

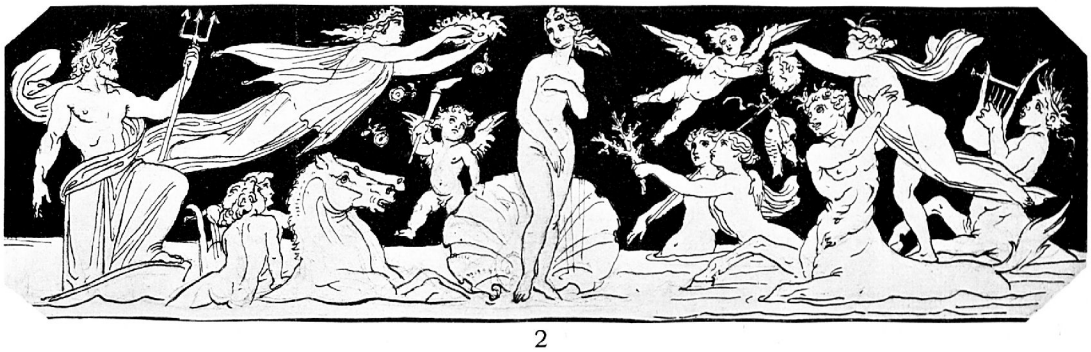
[35]) Vgl. Brunn, zweite Verteidigung der Philostr. Gemälde, Jahrb. f. Phil. u. Pädag. 1871, 19 f.

[36]) Die Stoschische Glaspaste Berlin (No. 9853), welche Goethes Entzücken erregte (Goethe-Jahrb. a. a. O. S. 175 Tafel I 2), ist, worauf mich Herr Robert Eisler brieflich aufmerksam zu machen die Güte hatte, nicht antik, sondern ein Werk des 16. Jahrhunderts. Sie geht zurück auf einen der Sklaven von Michel Angelo an der Decke der sixtinischen Kapelle. Herr Eisler teilt mir zugleich mit, dass sich ein zweites Exemplar in der K. Sammlung in Wien befindet.

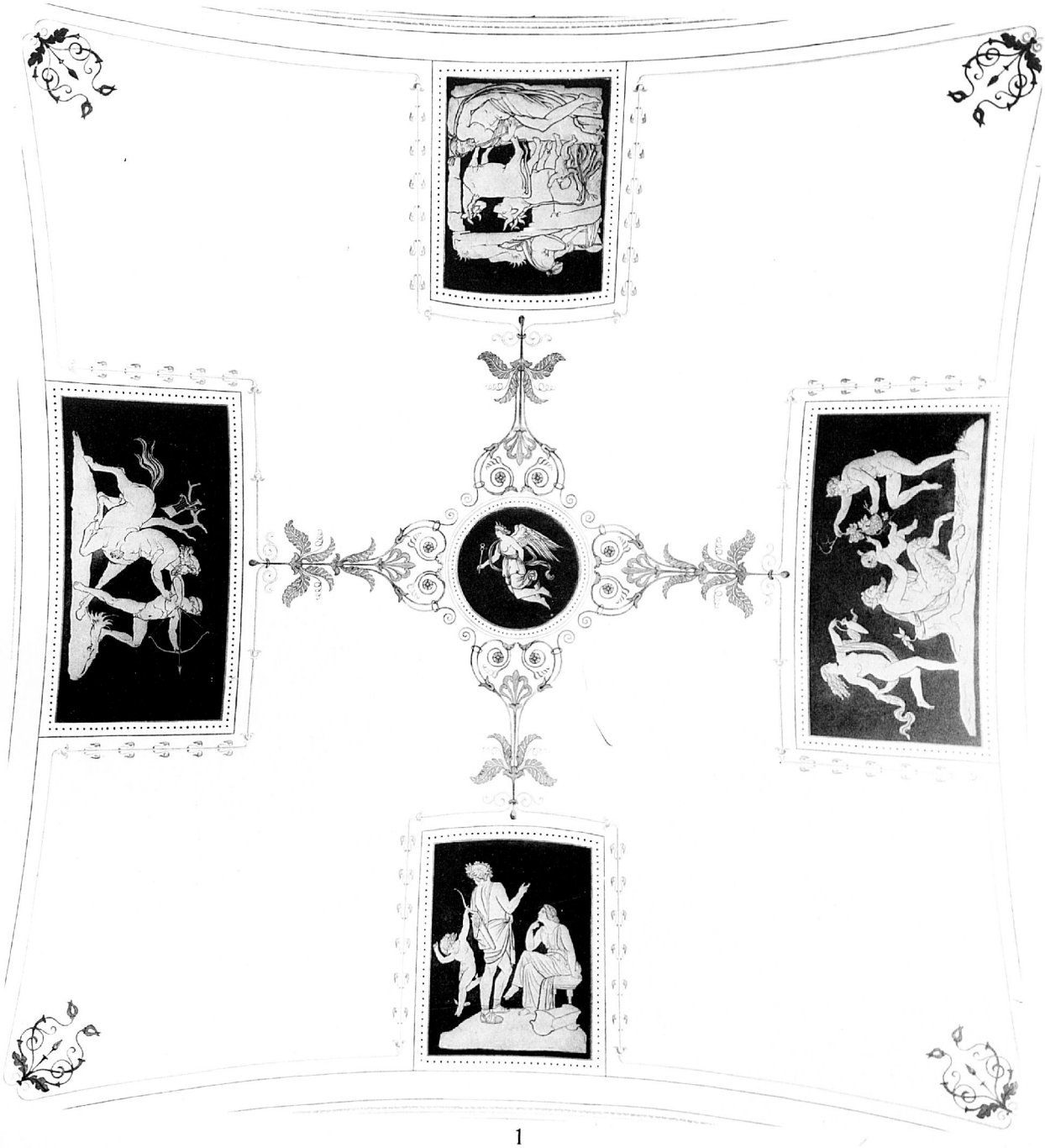
[37]) Vgl. Brunn, die Philostr. Gemälde a. a. O. S. 260 f.



1

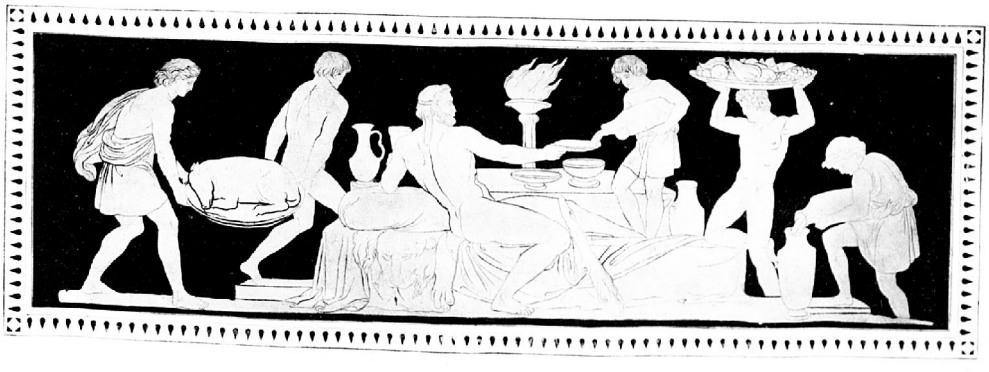


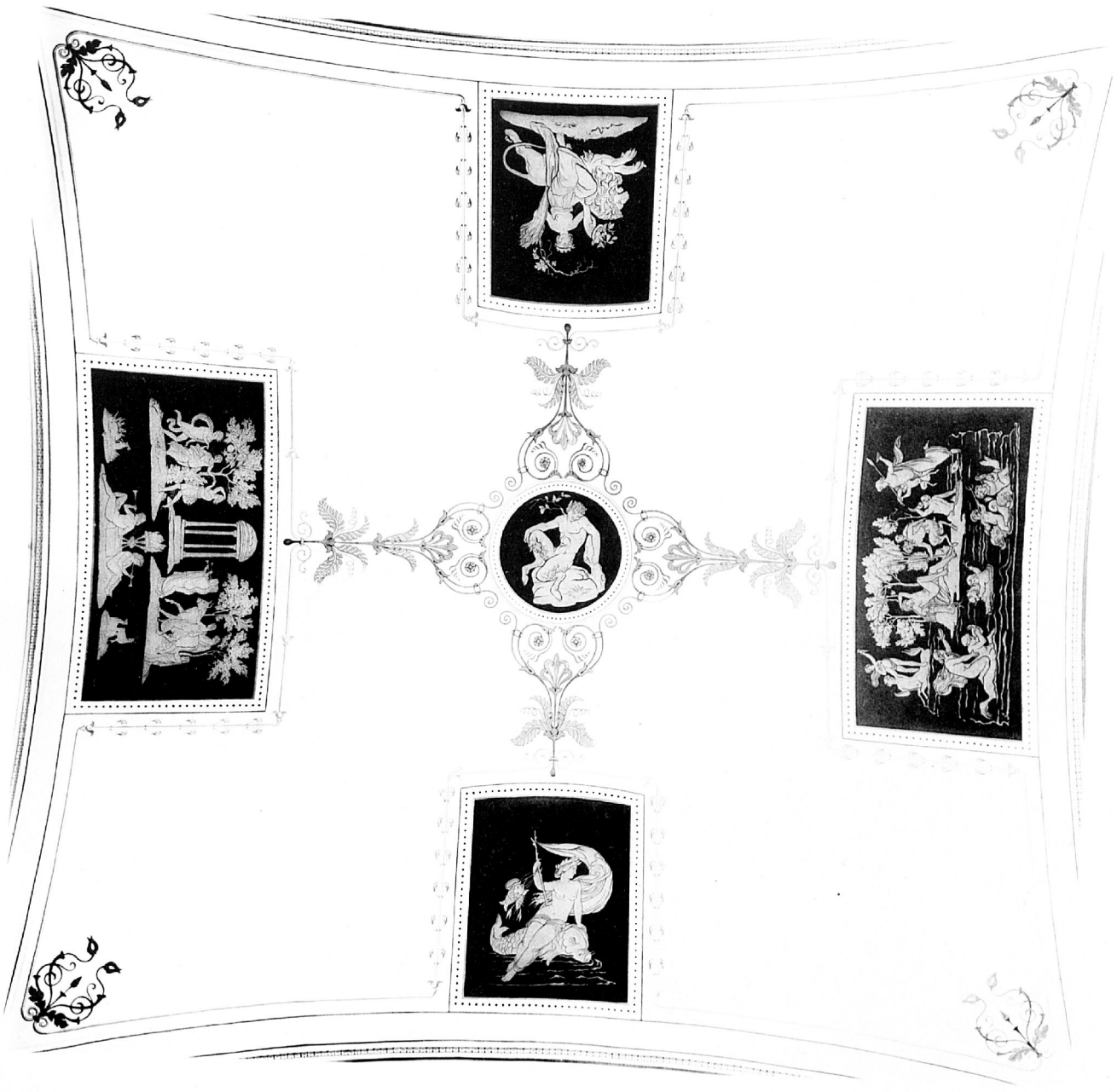
2

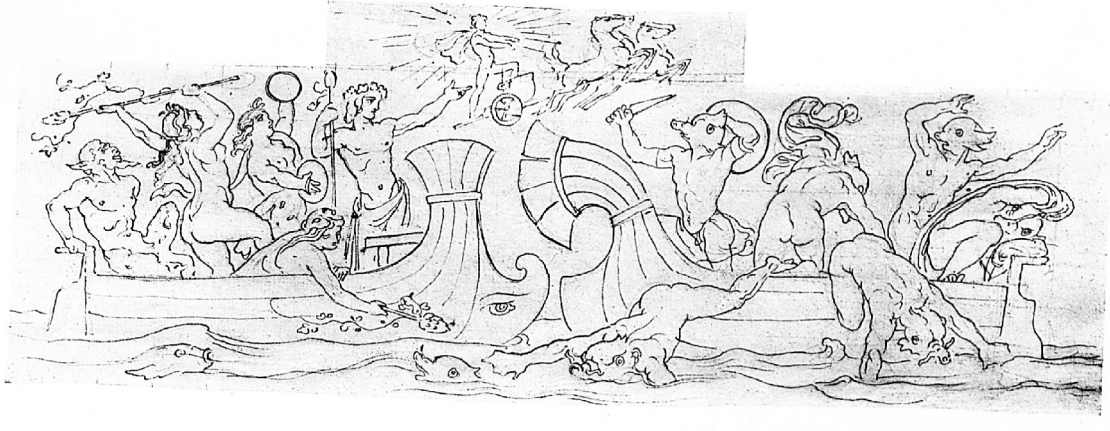


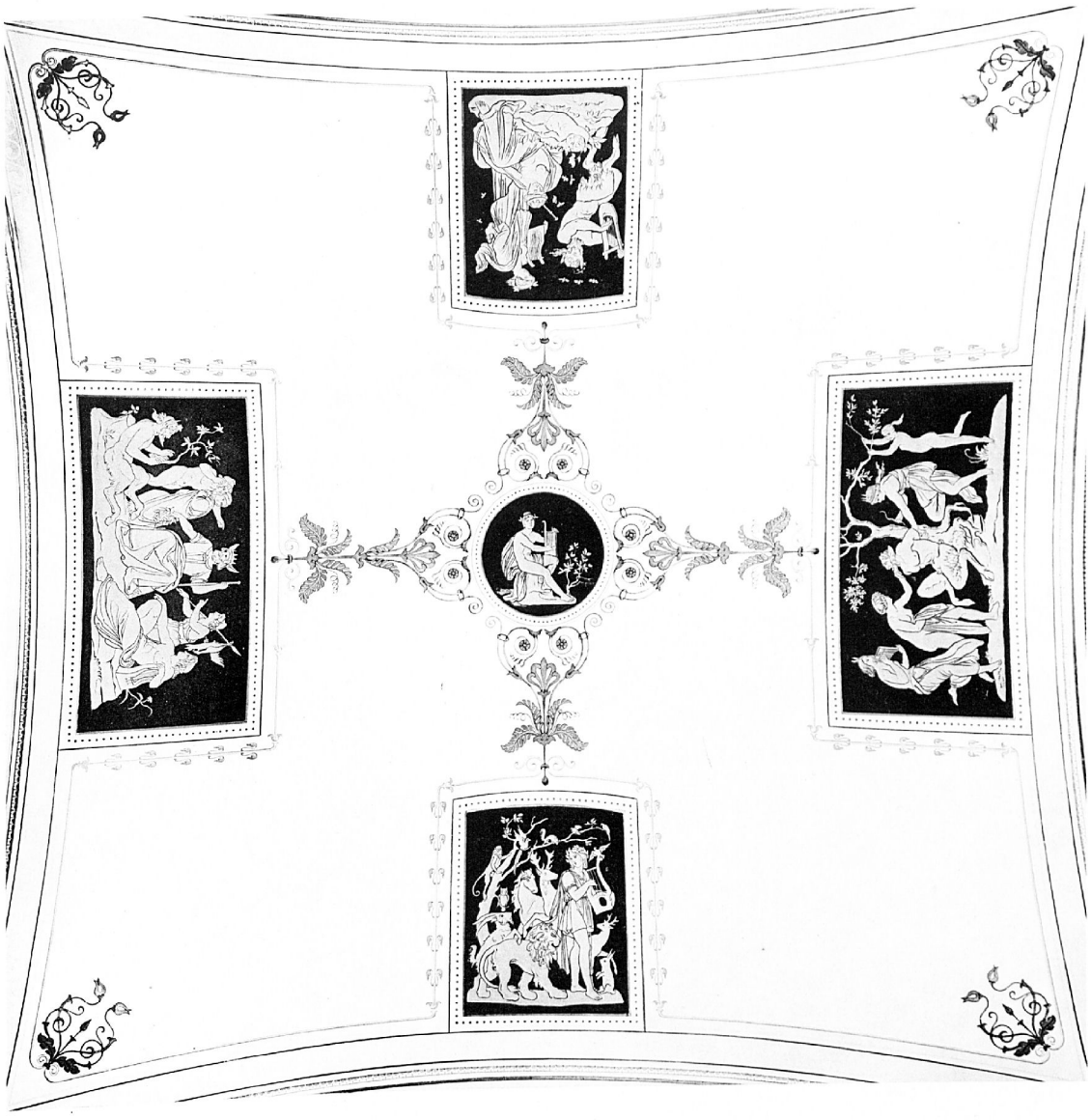
1

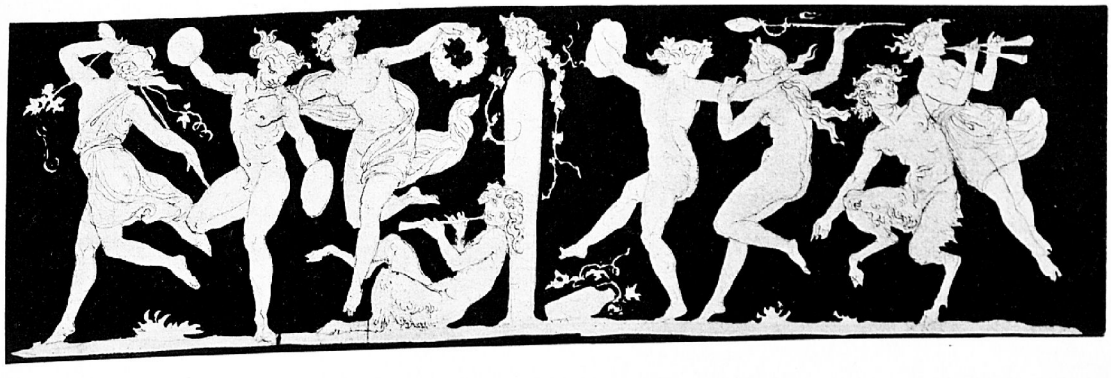
2

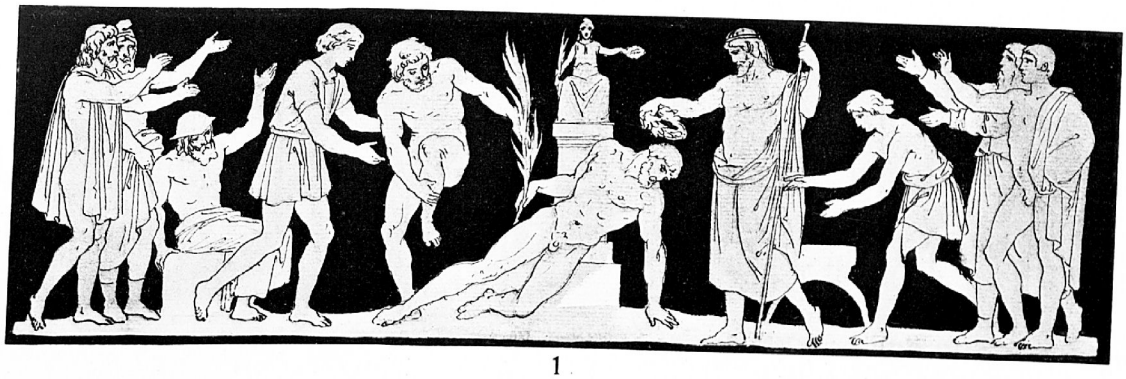




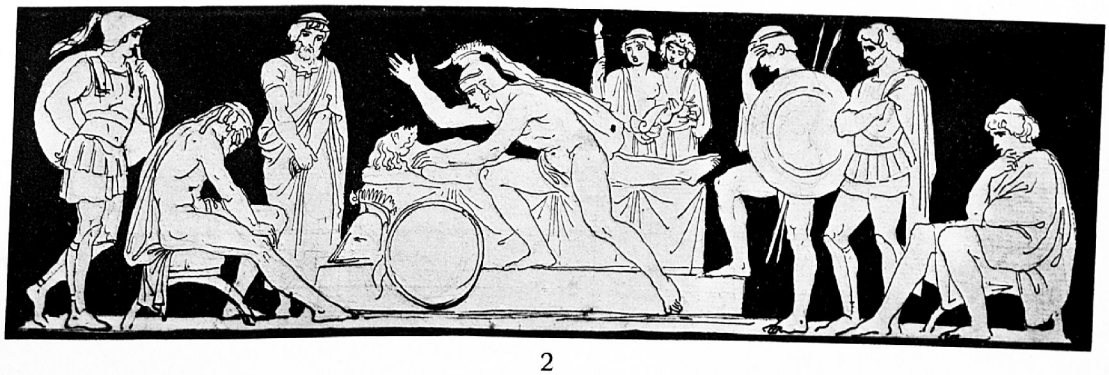








1



2